



UNIVERSITAT JAUME I
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS FEMINISTAS Y DE GÉNERO
“PURIFICACIÓN ESCRIBANO”

*MÁSTER UNIVERSITARIO EN INVESTIGACIÓN APLICADA EN ESTUDIOS
FEMINISTAS, DE GÉNERO Y CIUDADANÍA*

PLACERES GROTESCOS: ESTÉTICAS ‘TRASH’ COMO HERRAMIENTAS DE SUBVERSIÓN AL CANON HETEROPATRIARCAL EN EL CINE NORTEAMERICANO DE LOS ‘60 Y ‘70

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Presentado por:
Adriana García García- Arquimbau

Dirigido por:
Manolo Dos Ramos

Universitat Jaume I – 2017

RESUMEN

Como algunos filósofos cercanos al marxismo afirman, el cine puede leerse como un "aparato ideológico del estado" a través del cual se reproduce y legitima una ideología que naturaliza la hegemonía vigente sustentada en el orden patriarcal. En las décadas de los '60 y '70 y amparada en los "*cultural studies*" la crítica fílmica feminista argumentaría cómo las películas representativas del Hollywood clásico establecían un tipo de mirada hecha para el disfrute de la masculinidad hegemónica a costa de la cosificación y banalización de las mujeres e invisibilización de otras identidades sexuales. Uno de los mecanismos de dominación pasaría por estandarizar un canon –en realidad patriarcal y androcéntrico- como universal y exponente del buen gusto así como de la calidad cinematográfica.

Por ello, muchos jóvenes críticos con el sistema idearían y usarían diferentes estéticas para criticar la mirada masculina. Ello lo harían utilizando deliberadamente unas sensibilidades -basadas políticamente en el "mal gusto"- que se leerían como herramientas subversivas al canon estético androcéntrico. De esta forma se produjeron muchísimas películas cuyos personajes desafiaban el sistema heteropatriarcal a través de feminidades agresivas, personajes trans o intersexuales o mujeres grotescas claramente alejadas de la contención. Como ejemplo de ello analizaremos tres películas –*Faster, pussycat! Kill! kill!*, *Myra Breckinridge* y *Pink Flamingos*- con la intención de demostrar la originalidad y frescura de nuevos discursos así como su potencial liberador.

Palabras clave: cine, cultura basura, cine *trash*, estética camp, mal gusto, feminismo, contracultura, cultura popular, *mainstream*, cine de explotación, paracine, mascarada

ABSTRACT

As some philosophers close to Marxism affirm, the cinema can be read as an "ideological apparatus of the state" through which an ideology is reproduced and legitimized that naturalizes the current hegemony sustained in the patriarchal order. In the decades of the '60s and '70s and covered by the "cultural studies" feminist film criticism would argue how the representative films of classical Hollywood established a kind of gaze made for the enjoyment of hegemonic masculinity at the expense of reification and banalization of women and invisibilization of other sexual identities.

One of the mechanisms of domination would be to standardize a canon - actually a patriarchal one - as universal and an exponent of good taste through which we would define what were all the aesthetics associated with bad taste and which we consider potentially subversive such as the excessive, exaggerated, artificial or exuberant.

Therefore, many young critics of the system would devise and use different grotesque and subversive aesthetics to criticize this masculine gaze. They would do so by deliberately using other aesthetics -based on "bad taste" - that would be read as subversive tools to the androcentric aesthetic canon, thus producing many films whose characters defied the heteropatriarchal system through aggressive feminisms, trans or intersex characters or grotesque women clearly away from contention, as an example of this we will analyze three films -*Faster, pussycat! Kill! kill!*, *Myra Breckinridge* and *Pink Flamingos*- with the intention of demonstrating the originality and freshness of new discourses as well as their liberating potential.

Keywords: cinema, trash culture, trash cinema, camp aesthetics, bad taste, feminism, counterculture, popular culture, mainstream, exploitation cinema, paracine, masquerade

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 1 |
| 1.1 Objetivos y metodología | 5 |
| 2. MARCO TEÓRICO | 9 |
| 2.1 La cultura popular y las bases sociales del gusto | 9 |
| 2.2 La cultura fílmica feminista como evaluación del canon | 17 |
| 3. VISIBILIZANDO DESDE LA PERIFERIA | 24 |
| 3.1 La contracultura de los '60 y '70 ¿un cambio de paradigma? | 24 |
| 3.2 El <i>paracine</i> : diferentes corrientes de disidencia | 29 |
| 4. CASOS DE ESTUDIO | 40 |
| 4.1 <i>Faster pusycat Kill kill!</i> Y la feminidad agresiva | 40 |
| 4.2 <i>Pink flamingos</i> : el mal gusto como estética abyecta | 52 |
| 4.3 <i>Myra Breckinridge</i> , ¿el nuevo Hollywood? | 63 |
| 5. CONCLUSIONES Y LEGADO | 76 |
| 6. BIBLIOGRAFÍA | 82 |

1. INTRODUCCIÓN

“Nuestros gustos nos expresan o nos traicionan más que nuestros juicios. Y no hay nada más difícil de soportar que los “malos” gustos de los demás. La intolerancia estética puede tener una violencia terrible”. Pierre Bourdieu

El trabajo de investigación que vamos a presentar abarcará el análisis de tres películas: *Faster pussycat! kill!, kill!* (Russ Meyer, 1965), *Myra Breckinridge* (Michael Sarne, 1970) y *Pink Flamingos* (John Waters, 1972). Rodadas las tres en un contexto histórico marcado por el cuestionamiento de las formas de dominación simbólica, comparten ciertas características por las que las consideramos especialmente subversivas: sus estéticas deliberadamente alejadas del canon estético consensuado y alabado por la crítica.

Durante los años '60 y a partir de la eclosión de los llamados *cultural studies* –cuya capitanía tomaría el Centre for Contemporary Cultural Studies, en Birmingham- se empezarían a cuestionar de forma amplia los procesos simbólicos de dominación así como de representación de identidades históricamente marginadas por cuestiones de género, clase o etnia. Además, podemos decir que debido al tormentoso –y no por ello menos estimulante- contexto histórico propio de los '60 y '70, muchos jóvenes, incapaces de comulgar con los dos sistemas impuestos por la Guerra Fría –ni con el capitalismo de occidente ni con el comunismo ortodoxo de la URSS- criticarían dichos sistemas mientras creaban una contracultura de lo más heterodoxo que traería a colación nuevas temáticas históricamente olvidadas. Entre ellas podemos nombrar el ecologismo, la parapsicología, la visión hedonista de la vida –con una decidida apuesta por la fiesta y *el carnaval*-, la crítica al sistema carcelario y, por supuesto la visibilización de personas marginadas por cuestiones relativas al género, lo que posibilitaría las luchas por los derechos de los homosexuales catapultadas después de los disturbios en el bar de ambiente Stonewall Inn, episodio del que hablaremos en su debido momento.

En ese contexto, y sobre todo después de la publicación de *La mística de la feminidad* (Betty Friedan, 1964) se inauguraría la Segunda Ola Feminista, la cual pondría el foco de atención en los métodos a partir de los cuales los diferentes mecanismos asociados al poder propiciaban la dominación patriarcal y

androcéntrica. Muchas feministas, a partir de este momento, tratarían de demostrar dichos mecanismos ocultos pues la máxima “lo personal es político” devino esencial. En este sentido, algunas de ellas como Rosen (1973) o Haskell (1974) se fijaron en que en el mundo cultural –según Bourdieu el campo de lucha más importante de las sociedades contemporáneas (1994), las mujeres estaban infrarrepresentadas. En concreto se fijarían en el cine pues la importancia y peso de este medio ha sido determinante para comprender el siglo XX en su conjunto. Estas dos autoras se dedicarían a rastrear los pasos de mujeres pioneras en el cine pero que, por razón de género habían sido invisibilizadas. Como denunciaría Mary Ann Kaplan,

Las mujeres, al haber estado relegadas a la ausencia, el silencio y la marginalidad, han quedado relegadas también, en cierto modo, a los márgenes del discurso histórico o incluso a una posición totalmente ajena a la historia (y a la cultura) definida como la historia de los hombres de raza blanca (normalmente burgueses) (1983: 17).

Aunque, posteriormente, muchas feministas criticarían unos puntos de vista demasiado esencialistas que recogeremos en su momento, lo cierto es que abrieron numerosas preguntas y cuestiones que serían afinadas por posteriores aportaciones. Una de las más relevantes sería sin duda la de Laura Mulvey, quien en su célebre ensayo *Visual Pleasure and narrative cinema* criticaría que el cine clásico de Hollywood reproducía y legitimaba un tipo de mirada –la masculina- en la que el hombre proyectaría sus fantasías sobre las imágenes de las mujeres, quienes automáticamente se convertían en objetos eróticos. Esto lo conseguirían por un ejercicio de narcisismo ayudado por las condiciones formales de cine (una sala oscura y silenciosa). Ante tal panorama, Mulvey propondría la destrucción del placer en el cine, opción que otras feministas (de Lauretis, 1984; Williams, 1987; Doane, 1988 o Modleski, 1982) rebatirían posteriormente.

La opción de Mulvey sobre la destrucción del placer en el cine se leería por parte de algunas teóricas defensoras del potencial subversivo inherente a la cultura popular como Joanne Hollows (2000) o Isabel Clúa (2008) como una visión elitista que Mulvey tenía sobre la cultura a la que, paradójicamente, tanto criticaba. De hecho, la teórica, poco después de su ensayo codirigiría un filme de corte vanguardista¹ que,

¹ La película, de 1976, se titula *Riddles of the Sphinx*.

combinando el psicoanalismo con el marxismo, trataría sobre la maternidad. Un año antes Chantal Ackerman había rodado *Jeanne Dielman*, un filme grabado en tiempo real en el que una mujer pasaba el mayor momento del filme haciendo tareas del hogar. Según Hollows, estas películas fallarían estrepitosamente a la hora de conectar con un público amplio porque, aunque se priorizara el punto de vista de género, solo podría decodificarse por una determinada clase privilegiada y con un capital cultural muy elevado:

Alguien que ha pasado la semana trabajando en las tareas del hogar (sea este un trabajo no remunerado para la propia familia o remunerado para la familia de una cineasta feminista) ¿realmente querrá salir por la noche a ver una película de más de tres horas que muestra el trabajo doméstico de una mujer? Y si va a verlo, ¿tendrá las competencias culturales, extremadamente raras y dependientes de la clase social, que le permitan compartir la experiencia estética de las características formales de la película? (2000:23).

Aunque no pretendemos negar la calidad de las cintas que diversos exponentes del cine feminista ofrecieron, estamos de acuerdo con Hollows al cuestionar el cine vanguardista como un arte revolucionario y liberador. Básicamente porque una gran cantidad de público no podría decodificar unos mensajes demasiado complejos. Así, muchas películas críticas con el sistema solo podrían ser interpretadas, paradójicamente, por quienes tendrían la hegemonía de dicho sistema. Ante ello, Hollows buscaría en la cultura popular el escenario idóneo para una suerte de “combate estético y transgresor”. Siguiendo a Hall (1981) y a Bourdieu (1968, 1970, 1972, 1979 1980) la británica definiría a la cultura popular como un espacio de lucha donde las distinciones entre las culturas de las clases dominantes y subalternas se (re)construirían.

Dentro de los discursos hegemónicos reproducidos por el cine, podemos hablar de un género muy específico, el de serie B, que –consumido masivamente en los EEUU- utilizaría estéticas diferenciadas de las habitualmente representadas por las producciones clásicas. Aunque más que por una opción deliberada, esto se daría por unas rutinas de producción específicas sumadas a unos presupuestos limitados, lo cierto es que las peculiares temáticas –menos moralistas que las de las películas de “serie A”- hicieron que este paracine –como lo bautizaría Jeffrey Sconce- se tornara de lo más popular. Sin embargo, la baja calidad formal de las cintas

disgustaría a los críticos tradicionales quienes bautizaron estas producciones con vocación comercial pero fuera de las grandes producciones como *trash films*. En estas películas basura habría espacio para temáticas tabú como el sexo explícito, la violencia gratuita, el gore, los monstruos mutantes, la invasión zombie o alien... desde estéticas propias que muchas veces devenían grotescas por los errores inherentes de producción y dirección.

Una de estas sensibilidades fue la llamada estética camp, que ganaría empaque desde que Susan Sontag tratara de definirla en *Notas sobre lo camp* (1969). Básicamente el camp sería una estética abyecta pues como la autora reconocería «me siento fuertemente atraída por el camp, y ofendida por ello con intensidad casi igual» (1969:351). Sus principales características serían el artificio y la exageración. El exceso, en suma. Aunque en un inicio las primeras manifestaciones artísticas con sensibilidades camp identificables se harían de manera ingenua, en la década de los '60 muchos artistas y directores usarían el exceso inherente a esta estética para hacer películas deliberadamente *campy*.

Tres de las películas que reúnen características camp son las analizadas en nuestro estudio. Y podemos afirmar que el uso deliberado de esta sensibilidad respondería a una opción razonada en el rechazo a las estéticas impuestas por el canon estético androcentrista. En este punto, consideramos necesario justificar la elección de estos tres directores pues somos conscientes de que todos ellos son hombres blancos occidentales. Aunque tuvimos algunas dudas en un inicio, lo cierto es que John Waters es homosexual y todo un ideólogo de la cultura pop gay en su país; de hecho tiene el dudoso honor de ser “el Papa del *trash*” según William Burroughs. Además siempre se declaró seguidor de Russ Meyer, quien –a través del cine *exploitation*– brindaría ejemplos novedosos de mujeres fuertes, alejadas de una feminidad contenida. Por último, la película dirigida por Sarne está basada en el *best seller* de Gore Vidal, bisexual declarado y poco amigo de lo normativo y convencional.

Aunque cabe reconocer que estas películas no se movían en circuitos comerciales o *mainstream* –a excepción de *Myra Breckinridge*–, consideramos que a partir de sus estéticas transgresoras y de “mal gusto” rompieron una serie de moldes homogeneizantes validados tanto por los representantes de unos valores

conservadores como de los intelectuales progresistas. En palabras de David Scott Diffrient: «trash cinema's transformative dimensions destabilize categorical markers and conceptual binaries like male and female, high and low, good and bad, and gay and straight» (2013:65).

1.1 Objetivos y metodología

Nuestro principal objetivo en este trabajo es el de demostrar que diversas estéticas amparadas en el cine *trash* y conceptualizadas como de “mal gusto”—como la sensibilidad camp- resultaron herramientas de subversión contra el canon heteropatriarcal.

A partir de esta hipótesis principal podremos desgranar otros objetivos auxiliares que nos llevan a la confirmación de nuestra idea. Para empezar, queremos visibilizar el trabajo que muchas teóricas feministas hicieron durante la Segunda Ola feminista en relación con la representación de las mujeres en el cine. Aunque sabemos que hoy día hay muchas afirmaciones que han sido superadas, lo cierto es que a partir, sobre todo, de los '70, la crítica fílmica feminista haría esfuerzos titánicos por denunciar formas de dominación naturalizadas. Probablemente, sin las aportaciones de ellas, hoy no veríamos representaciones de las mujeres o de diferentes identidades sexuales de manera tan favorable y tan generalizada².

Otro de los motivos por los que analizamos las películas surgidas de un ámbito popular —aunque no por ello inicialmente *mainstream*- es nuestra pasión por el cine y, dentro de este, por películas de comedia consideradas “de culto”. Nuestra personal apuesta por un género cinematográfico —en demasiadas ocasiones tristemente infravalorado- como es la comedia nos lleva a tratar de hurgar en las películas pertenecientes a esta temática para desgranar el potencial subversivo oculto —o no- en ellas. Además, desde un trabajo anterior³ nos interesan las

² Al punto hay que reconocer que el cine *mainstream* de Hollywood está estrenando muchos remakes de películas taquilleras ahora protagonizadas por mujeres. Algunos ejemplos son *Star Wars VI: The force awakens*, J.J. Abrams (2015); *Mad Max: fury road*, George Miller (2015) o *Ghostbusters*, Paul Feig (2016).

³ Nos referimos al TFM elaborado para el Máster en Estudios Contemporáneos e Investigación Avanzada titulado *El cine de Carles Mira ante la cultura underground de la Transición. Fiesta, contestación y exaltación popular en sus primeros largometrajes*. En dicho trabajo analizábamos

expresiones populares de arte pues pensamos que hay una actitud elitista por parte de muchos intelectuales y críticos (auto)definidos como progresistas que, pensamos, en esta sociedad compleja debemos desenmascarar. Con ello, podremos aclarar que, como defendería Bourdieu (1984), los gustos crean distinción social. Por eso, pensamos que si surgieron diferentes estéticas que adoptaban el mal gusto como algo deseable e incluso bello –como diría John Waters «hay que tener muy buen gusto para apreciar el mal gusto», se estaba criticando el canon heterosexual para tratar de probar que, en realidad no debería de existir ningún tipo de canon.

Para nuestra investigación hemos consultado diferentes obras que han sido de referencia o consultadas de manera auxiliar. Por ejemplo, para el segundo capítulo, el cual expone el marco teórico de nuestra investigación hemos tenido presente en todo momento los postulados de Bourdieu, sobre todo los expuestos en su obra *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto* (1979). También Umberto Eco ha sido un autor de referencia con su libro *Apocalípticos e Integrados* (1964). En cuanto al epígrafe sobre crítica fílmica feminista, recordamos los apuntes que María Jesús Gámez nos proveería durante el curso, y a partir de su texto *Género, representación y medios: una revisión crítica*, extraeríamos bibliografía fundamental como el artículo de Laura Mulvey *Visual Pleasure and narrative cinema*. Por supuesto, diferentes fuentes complementarían nuestros apuntes. Los textos de Hall (1981), Hollows (2000), Clúa (2008) Soto (2013) o Flachsland (2003) entre otros han sido indispensables para nosotros.

El tercer capítulo que trata de contextualizar las ideas ofrecidas en el marco teórico dentro de un determinado contexto histórico así como de exponer las bases estéticas de un nuevo paracine ha mezclado la lectura con otras fuentes como el visionado de películas. Cabe decir al respecto que, si bien ha sido relativamente fácil

algunas obras del director valenciano Carles Mira, quien defendía un cine popular, hedonista y mediterráneo como potencialmente subversivo. De hecho, criticaría las formas elitistas de representación al afirmar que «mi intención es hacer un cine mayoritario. El franquismo se cargó la cultura popular. Como protesta, como respuesta, surgió una especie de dictadura de una cultura burguesa de élite (...). Lo que yo pretendo es hacer un cine que se desvincule de esa especie de dictadura cultural de izquierda, de la que tampoco estoy limpio, y empiece a reconstruir esa cultura popular» (1978). Aunque somos conscientes del diferente contexto político-social, en general comulgamos con la idea expuesta por Mira.

conseguir bibliografía sobre el contexto histórico y político de los años '60 y '70 – con bibliografía básica de Josep Fontana (2011) y de Eric Hobsbawm (1995) además de por algunos documentales del tema- nos hemos encontrado con algunas dificultades a la hora de explorar el rastro del paracine y de la cultura basura dentro de éste. Si bien es cierto que ciertos críticos como Jordi Costa han escrito sobre el tema –*Mondo Bulldog. Un viaje al universo basura* (1999) es un libro que nos ha ayudado enormemente- la verdad es que el mundo *trash* es una temática pendiente para las investigaciones en nuestra lengua. No así con las universidades y estudiosos anglosajones quienes –quizás por una influencia más notoria y prematura de los *cultural studies*- están investigando sobre este paracine desde casi el contexto histórico que nos ocupa, con especial inri –esto puede leerse por una característica de la llegada de la posmodernidad- durante los años '90 hasta la fecha.

Además de Jordi Costa es necesario citar a Jeffrey Sconce, quien escribiría desde la prestigiosa revista *Screen* sus apuntes acerca de las sinergias y antagonismos entre la academia, los intelectuales y el cine *trash*. Es importante destacar, también, que mucha de la información extraída sobre el cine basura y, sobre todo del cine de explotación, ha sido a partir de blogs y páginas online. En este sentido, es interesante rastrear la red pues gran cantidad de cinéfilas y cinéfilos pueden aportar puntos de vista, quizás poco rigurosos científicamente hablando, pero de una veneración que resulta estimulante.

En cuanto al análisis de las películas, obviamente hemos visto las tres aunque también hemos intentado observar más obras de los directores –en el caso de Michael Sarne ha sido prácticamente imposible pues *Myra Breckinridge* le llevó al fracaso profesional. También y siempre que hemos tenido ocasión hemos leído entrevistas o libros publicados en base a, o por ellos. En este sentido, la prosa desmadrada de Waters –con *Majareta* (1990) y *Mis modelos de conducta* (2010)- nos ha suscitado hilarantes lecturas que también hemos podido aprovechar para dar forma al capítulo.

Otros artículos –casi todos ellos recogidos de *Screen*- fundamentales para nosotros han sido los de David Scott Difrient, Anna Breckon o el libro sobre cine de culto de Ernst Mathjis y Jamie Sexton.

Presentamos, en este punto, nuestro trabajo como una aproximación a determinadas formas de ver y –por ende- de intentar subvertir la industria cultural cinematográfica a partir de una serie de películas grotescas y de mal gusto. Todo ello, desde un punto de vista feminista que entronca con una opción personal y con la máxima de que la risa grotesca es un elemento especialmente subversivo a través del cual se pueden decir incómodas verdades y *colar* mensajes incendiarios.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 La cultura popular y las bases sociales del gusto

Uno de los debates más apasionados que se ha dado dentro de la historiografía ha girado en torno al resbaladizo concepto de “cultura popular”. Y esto es porque hasta la década de los '60 no se tuvo realmente en cuenta la importancia de “la cultura “del pueblo”⁴. El giro de mentalidad vendría impulsado por diferentes universidades anglosajonas, siendo el Centre for Contemporary Cultural Studies -sito en Birmingham- el que aglutinaría a una gran cantidad de feministas –entre otros pensadores- preocupadas por indagar sobre los procesos de representación y análisis textual en la cultura popular.

Como expone Joanne Hollows, la función de los estudios culturales es la de «analizar las complejas relaciones entre instituciones, industrias, textos y prácticas culturales» (2000:16). Entroncando con el feminismo, podemos decir que ambas «focalizan en el análisis de formas de poder y opresión y en la política de producción del conocimiento dentro de la academia y en la sociedad en general» (Franklin et al., 1991:2) y que los *cultural studies* se vieron beneficiados por ciertas perspectivas fundamentales para el feminismo, como la cuestión de las identidades o la concepción de que “lo personal es político” (*Íbid.*).

En los empeños por relacionar la cultura popular con el feminismo, conviene destacar una de las obras que impulsaría la Segunda Ola Feminista: *La mística de la feminidad* de Betty Friedan (1963). En este estudio, la estadounidense expondría cómo los medios de comunicación tenían un papel en la socialización de las mujeres en nociones restrictivas de feminidad. Los estereotipos de la feminidad dominantes en la década de los '50 en los folletines, revistas, seriales y películas encerrarían a la feminidad en la esfera doméstica en un proceso que luego se bautizaría como

⁴ Aunque había habido otros intentos por aproximarse a un estudio de los procesos culturales – estamos pensando en la Escuela de Frankfurt, de corte marxista durante el primer y segundo tercio del siglo XX-, lo cierto es que las aproximaciones se hicieron desde puntos de vista elitistas. Adorno y Horkheimer, los fundadores de ésta, pensaban que la Industria Cultural servía para legitimar la dominación de las clases hegemónicas ante un público –definido en términos de masa-acrítica y alienada. Sería otro pensador de esta Escuela, Walter Benjamin, en el que se fijarían los integrantes de la Escuela de Birmingham para dignificar la cultura popular.

“aniquilación simbólica” (Tuchman, 1978). Según Friedan, esta separación visceral de esferas representaría a La Mujer encerrada en una aurea mística que la convertía en “la madre o la esposa de”, pero nunca en un sujeto autónomo. Como Simone de Beauvoir había denominado, para Friedan los medios de comunicación de masas eran maquinaria ideológica para que las mujeres acabaran siendo la alteridad de sus hombres de referencia.

Aunque la influencia de *The feminine mystique* es irrefutable, lo cierto es que algunas autoras como Hollows (2000) o Clúa (2008) han criticado diversas afirmaciones del texto pues, según estas autoras, Friedan partía desde un punto de vista ciertamente elitista. Además, caería en una peligrosa generalización pues, según Friedan, todas las mujeres responderían igual a los discursos elaborados por los medios. Para Hollows, esta afirmación es peligrosa pues

Si se supone que los medios representan mujeres ‘reales’, esto implica que podemos ponernos de acuerdo acerca de qué constituye exactamente un modelo ‘real’ de feminidad y que los medios pueden mostrarlas simplemente como son. Como afirma Charlotte Brunsdon, ‘pedir imágenes más realistas es siempre un argumento a favor de la representación de ‘tu’ versión de la realidad’. Además, esta investigación asume que lo que significa ser un hombre o una mujer es simple, auto-evidente, invariable e ignora las maneras cómo las identidades de género son cortadas por otras formas de identidad cultura como la raza o la clase (2000:18).

Llegados a este punto, es necesario, pues, establecer qué es la cultura popular para tratar de desentrañar por qué según una liberal caucásica como Friedan ésta era tan dañina. Para ello, la definiremos a través de los parámetros que establecería Stuart Hall (1981). Al ser este concepto tan complejo Hall trató de explicar qué *no* era la cultura popular a partir de perspectivas consensuadas sobre dicho concepto. Para Hall pues, la cultura popular se había definido desde tres perspectivas con las que él no comulgaba. A grandes rasgos fueron:

-La perspectiva que definiría a la cultura popular como algo impuesto; una manera de controlar a las masas desde una suerte de cultura baja *falsa* cuyo único propósito sería tener a las personas controladas. Además de criticar la cultura popular comercial y más *mainstream*, se degradaba a sus consumidoras y consumidores como audiencias acríticas cuya decodificación de los mensajes era homogénea.

Como expone Hollows, ésta fue la perspectiva que se tomó en *La mística de la feminidad*.

-Otra de las perspectivas tenía que ver con una concepción folclórica de la cultura. Basándose en el estudio de Bajtin sobre la cultura popular por clases subalternas en la edad media, este punto de vista celebraría la cultura como una «cultura de oposición pura y espontánea ‘de la gente’, como (...) las canciones de los trabajadores» (Benett, 1986b:19). Ésta es una cultura hecha para y, sobre todo, *por* “la gente”. Aunque la visión es más benevolente que la anterior, caería en un reduccionismo peligroso, pues definiría estas prácticas como las verdaderamente populares a base de negar las retransmitidas por los media, ya que la cultura que estos propagarían serían formas no-auténticas al no estar hechas por “el pueblo”.

-Por otra parte, se vio a la cultura popular desde una perspectiva “descriptiva” es decir, en este sentido la cultura popular serían «todas las cosas que ‘la gente’ hace y ha hecho» (Hall, 1981:234). Sin embargo, en relación con los postulados feministas, se podía llegar a una esencialización y generalización desaconsejable. Por ejemplo, se podía llegar a tildar aquello “femenino” como las cosas que ‘las mujeres’ hacían, pero no se exploraba la categoría cerrada y esencialista que el mismo término “femenino” encerraba.

Al rechazar estas tres definiciones generalizadas de “cultura popular”, Hall miraría a autores como Gramsci y Althusser para llegar a su propia definición de cultura popular, con la cual comulgamos: «la cultura popular (es) un espacio de lucha, un lugar donde se desarrollan los conflictos entre los grupos dominantes y subordinados, donde se construyen y reconstruyen continuamente las distinciones entre las culturas de estos dos grupos» (Hall, 1981). Desde esta perspectiva, el afirmar que “lo popular” es un lugar de lucha, tiene mucho que ofrecer al feminismo. Como Hollows expondría:

Por ejemplo, desde esa perspectiva, la masculinidad y la feminidad no son identidades ni categorías culturales fijas, sino que los significados (...) se construyen y reconstruyen en condiciones históricas específicas. Además (...) las identidades genéricas (dentro y entre contextos históricos) son atravesadas por otras formas de identidad cultural que son estructuradas a su vez por relaciones de poder (2000:25).

El hecho de contextualizar cada identidad en su determinado momento, como Hollows, Hall y anteriormente Umberto Eco (1964) defienden, se basaría en autores próximos al marxismo heterodoxo y estructuralismo. Por ello, Isabel Clúa (2008) señala cómo de fundamental resulta analizar las prácticas culturales en relación a las condiciones históricas de producción, pero difiere de las afirmaciones marxistas clásicas que exponen que la dominación emana desde la superestructura a la base de forma vertical. Como expondrá, las relaciones de poder deberían mirarse a través de otros conceptos como el de ideología⁵ y hegemonía.

Este último término, acuñado por Antonio Gramsci vendría a definir cómo unas clases –dominantes- que, según el italiano, tendrían clara su función y rol en el mundo dominarían a las clases subalternas –las cuales tendrían una concepción del mundo asistemática y sin elaborar y serían conocidas como “el pueblo” en un sentido amplio y heterogéneo (Zubieta et al., 2000:40). Las clases dominantes ejercerían la dominación sobre las dominadas a través de la hegemonía, la cual sería el proceso por el que se lograría que las clases subalternas reconocieran los intereses de las clases dominantes como propios, incluso aunque fueran en su contra, pues dichos valores parecerían intereses generales. Por tanto, la función de la hegemonía sería la de buscar la homogeneidad y, en base a ello «crear un conformismo social que sea útil a la línea de desarrollo del grupo dirigente (...) especialmente en aquellas zonas que en derecho se llaman de indiferencia jurídica como (...) la moralidad, las ‘buenas costumbres, etcétera» (*Íbid*:39).

Sin embargo, Gramsci –al contrario que muchos pensadores coetáneos- no criticaría los límites de la cultura popular. De hecho, y al huir de los postulados marxistas ortodoxos, el italiano vería que una de las posibles maneras de desenmascarar a la hegemonía podía darse a través de la cultura popular. Pues como Zubieta afirma:

La hegemonía no se da de un modo pasivo como forma de dominación, ni se construye de una vez para siempre. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Porque es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que no le son propias. La hegemonía está siempre en un equilibrio muy frágil y precario, y tiene que mantenerlo a expensas de cambiar,

⁵ Este apartado lo trataremos en el siguiente epígrafe al hablar del cine como “aparato ideológico del Estado”.

incorporar, neutralizar y excluir aquellas prácticas que pueden ponerlo en cuestión. Recurrir a la sola presión estatal es reconocer su derrota, es poner al desnudo que se trata de una dominación, que justamente es lo que se enmascara mediante el mecanismo del consenso (*Ibid*: 40).

Si la hegemonía es la forma perversa de dominación que legitima –sin violencia física- una determinada visión de la realidad, no es menos cierto según defenderán Hollows (2000), Hall (1981) o Clúa (2008) que es en la cultura popular donde, precisamente, se pueden dar situaciones de resistencia⁶ que lleguen a una gran cantidad de personas considerable.

El concepto de dominación naturalizada, presente en la definición que Gramsci proporcionó sobre la hegemonía, sería afilado por Pierre Bourdieu. El francés escribiría en una gran cantidad de obras suyas que en las sociedades de masas lo importante era hacerse con el llamado “capital simbólico”. El sociólogo argumentaría que la sociedad no tiene una única lógica sino que se constituye por diferentes campos (científico, social, artístico, etcétera) con reglas específicas y propias. Dentro de dichos campos se librarían luchas permanentes entre sus agentes para o modificarlos o reproducirlos. Estos agentes poseerían un determinado tipo de capital –el cual ocuparía una posición dominante o subalterna- de entre los tres existentes: el capital económico (el dinero, en suma), el social (un determinado tipo de estatus) y el cultural (los intelectuales serían un ejemplo). Sin embargo habría un cuarto tipo de capital, el simbólico ya mencionado, el cual sería el realmente importante pues según Bourdieu quien poseía este capital tendría «el poder de hacer cosas con palabras» (1970). Esto quiere decir que lo realmente importante para alcanzar el poder y poder reproducirlo era adueñarse del capital simbólico, pues a través de

⁶ A nivel actual estamos pensando en, por ejemplo, la resignificación de géneros musicales absolutamente populares como la cumbia, la chicha, el rap o el reggaetón por parte de colectivos y cantantes feministas latinoamericanas. Conscientes de que estos estilos de música son muy populares, cambian las letras (inicialmente bastante machistas, por cierto) para lanzar mensajes empoderadores y subversivos a todas las personas no socializadas como hombres cisgénero. Algunos ejemplos son Mare Advertencia Lirika, Las Conchudas, Gaby Baca o Caye Cayejera. El caso de Ylenia, ex concursante del polémico *reality show* *Gandia Shore* es otro caso. La alicantina, personaje exponente de la cultura popular –y *baja*- de este país se pasea por los platós de grandes cadenas hablando de feminismo. Aunque su discurso no es demasiado complejo, lo cierto es que podemos decir que el feminismo ha llegado a más jóvenes adolescentes por Ylenia que por Simone de Beauvoir.

este se podría «construir la verdad e imponer una determinada visión del mundo; establecer criterios de diferenciación social y clasificar y construir los grupos sociales» (Flachsland, 2003:42).

La argumentación de Bourdieu vendría a resumir que en las sociedades contemporáneas las luchas sociales se despliegan en el terreno de lo simbólico y que los intelectuales, según el francés, “poseedores de un saber universal” tendrían un papel en la batalla simbólica. Sin embargo, muchos pensadores –y casi todos, tristemente vinculados a ideas progresistas y de izquierdas- han legitimado la visión *apocalíptica*⁷ de la cultura popular cayendo, de esta manera, en un elitismo peligroso. Es lo que Hollows y Clúa critican en Betty Friedan, pero este fenómeno se habría dado de forma notoria desde los primeros acercamientos por parte de los intelectuales al desgrane de la cultura popular.

El desprecio con el que los exponentes de la prestigiosa y marxista Escuela de Frankfurt –a excepción notoria de Walter Benjamin- banalizarían la cultura de masas nos lleva a pensar que el horror que sintieron de que “la gente” consumiera masivamente y de forma placentera productos mediáticos es que, en esencia, consideraban a estas personas menos dotadas intelectualmente que ellos y carente de gusto. Es decir, la figura del intelectual –como exponente de un poder invisible (Bourdieu, 1984)- en más de una ocasión adoptaría posturas inmovilistas que despreciarían cualquier forma de socialización cultural al margen de la que éstos consideraban como “de buen gusto”. Como comenta Ana María Zubieta estos intelectuales que aborrecían las expresiones típicas de la cultura popular

Niegan la teoría que se exprese en términos degradantes respecto de la cultura popular actual, manteniendo una posición elitista respecto del arte. El elitismo, para ellos, además de arrogarse el derecho a determinar cuál es el buen gusto, diluye el espectro y diversidad de la cultura popular, las tensiones y contradicciones (...). Tampoco (...) considera ni cuestiona que el gusto (alto o bajo) está social y culturalmente determinado; y en esto, también se olvida que no solo la industria

⁷ Utilizamos deliberadamente este término pues es el que Umberto Eco usó en *Apocalípticos e Integrados* (1964) para denominar a aquellas personas enemigas de las manifestaciones culturales populares pues las identificaban como una suerte de anti-cultura, símbolo de total decadencia.

[cultural] estandariza sino también los intelectuales cuando discriminan y homogeneizan (2000:195).

Y no solo ellos, la figura del intelectual como poseedor del capital cultural crearía, paradójicamente, muchas reacciones ante las manifestaciones culturales populares similares a las de Adorno y Horkheimer. Como Bourdieu –otra vez- identificaría hábilmente, uno de los campos en que los intelectuales ejercieron una particular hegemonía sería en el campo de la estética distinguiendo claramente qué elementos formaban parte del *buen gusto* –asociados a prácticas culturales históricamente relacionadas con las preferencias estéticas de las clases dominantes como la aristocracia o la burguesía (a partir del siglo XIX también de los intelectuales)- y del mal gusto –cualquier manifestación desenfadada y/o popular.

La estética basada en el ambiguo *buen gusto* se establecería de esta forma como la representación válida de unos valores universales encerrados en un canon estético muy determinado –y cortado por el patrón del androcentrismo heterosexual blanco y burgués. En los medios de comunicación de masas que se popularizarán a principios del siglo XX –sobre todo en el cine- se adoptaría inmediatamente esta estética para crear un cine narrativo (basado, esto es, en los patrones narrativos propios de la literatura) que, como ya comentaremos, acabaría naturalizando roles de género y convirtiendo a las identidades marginadas en seres «míticos e invariables, en una esencia o en un conjunto de imágenes y significados, en ‘un signo del orden patriarcal’» (Kuhn, 1991:91).

Además, muchos intelectuales relacionados con el cine, como directores, productores y sobre todo, críticos, se alejaron voluntariamente de un paracine que – como comentaremos en su momento-, se caracterizaría por subvertir –de manera deliberada o no- las estéticas avaladas por el canon imperante. El desprecio con el que se tratarían estas pequeñas producciones ejemplifica que el gusto, como defendió Bourdieu tiene mucho de distinción de clase y poco de natural y universal. Jeffrey Sconce parafrasearía al francés en su influyente artículo *‘Trashing’ the academy: taste, excess, and emerging politics of cinematic style* al señalar que «tastes are perhaps first and foremost distastes, disgust provoked by horror or visceral intolerance of the tastes of others (...) It’s no accident that when they have to

be justified, they are asserted negatively, by the refusal of other tastes» (1995:371). De misma manera abordaría Umberto Eco en *Apocalípticos e Integrados* (1964) la “estructura del mal gusto” al relacionar el mal gusto con aquello exagerado y excesivo sin aparente justificación⁸ y que se presentaría ante nosotros como algo repulsivo que únicamente seríamos capaces de definir en oposición al buen gusto canónico. Acerca del mal gusto disertaría Eco que,

Todo el mundo sabe perfectamente lo que es, y nadie es capaz de definirlo. Y tan difícil resulta dar una definición de él que para establecerla se recurre, no a un paradigma sino al juicio de (...) los expertos, es decir, de las personas de gusto, sobre cuyo comportamiento se establecen las bases para definir, en precisos y determinados ámbitos de costumbres, lo que es de buen y de mal gusto (1964:71).

El hecho de que, en algunos casos llegaran a ser los críticos de cine quienes legitimaran determinados valores hegemónicos a través las estéticas consensuadas crearía una visión elitista que determinaría qué era el buen y mal cine. El problema sería comprobar que muchos exponentes de la izquierda –como los integrantes de la burguesa *Gauche Divine*- se alejarían voluntariamente de “las masas” o “el pueblo” produciendo filmes vanguardistas que pocas personas podían llegar a disfrutar estableciendo una clara distinción entre ellos, y el resto de consumidores comerciales.

Sin querer analizar la calidad que los filmes *underground* pudieran o no tener, nos parece necesario, en este punto, criticar los procesos absolutamente naturalizados que crean distinción a través del gusto –y que, en la mayoría de ocasiones tienen su génesis en varios privilegios relacionados con la clase social, el género, la etnia, etcétera⁹. Desde nuestro punto de vista, algunas de las películas relegadas a la “clase B” por consenso de los críticos presentaban estéticas subversivas a aquellas

⁸ Como comentaremos en su debido momento, estas son dos características de la estética camp.

⁹ Aunque en este complejo mundo esto está cambiando bastante. Antes, al venir de una familia acomodada se podía acceder al capital cultural más notoriamente, pues no todo el mundo podía acceder a la universidad o tenía el suficiente tiempo libre para leer y meditar. Ahora, es muy fácil toparnos con personas con un capital cultural considerable y con poco capital económico. Cualquier estudiante de universidad o cualquier persona con inquietudes intelectuales puede acumular capital cultural, pero una persona puede tener mucho dinero (capital económico) y no, por ello, ser una persona culta.

naturalizadas así como temáticas sorprendentemente transgresoras que no se tuvieron en cuenta por ser consumidas por un público amplio.

Aunque en un inicio muchas feministas adoptarían estas posturas elitistas y renegarían del cine más popular, lo cierto es que a partir de sus disertaciones expusieron muchas preguntas que serían clave para desenmascarar la artificialidad de los cánones estéticos así como las representaciones de las identidades sexuales subalternas.

2.2 La cultura fílmica feminista como evaluación del canon

Los *feminist film studies* –o la teoría fílmica feminista- se posicionarían dentro de los *cultural studies* –que acabamos de comentar. Además, como también hemos mencionado, conviene destacar que durante esta década eclosionaría la *Segunda Ola feminista*, la cual se caracterizaría por un abordaje del concepto de “género” de una manera compleja y amplia, a través del cual se trataría de demostrar la compleja construcción del sistema patriarcal (Reverter, 2012:19). Para ello, las pensadoras amparadas en los *woman studies* utilizarían diferentes herramientas metodológicas que oscilarían desde la sociología hasta la semiótica pasando por el psicoanálisis.

En sintonía con los discursos anti hegemónicos que se estaban popularizando en este contexto histórico tomarían prestadas ideas engendradas por ciertos filósofos próximos al estructuralismo (Barthes -y de corte marxista como Althusser), aunque mirarían también a los exponentes del post-estructuralismo como Michel Foucault, Gilles Deleuze o Ferdinand de Saussure. Así, las feministas se fijaron en el cine para evaluarlo dentro los parámetros althusserianos de “aparato ideológico del Estado”. Como comenta Celestino Deleyto:

Para Louis Althusser, el individuo es constituido en sujeto a través del llamado proceso de interpelación. El sujeto se toma lo que en realidad es simplemente una representación discursiva como su propia realidad, como su identidad. Todos los individuos son constituidos como sujetos por los aparatos ideológicos del estado (...). Como consecuencia, el ser humano percibe el lugar que le ha sido asignado en la sociedad por dichos aparatos ideológicos como verdad universal e inamovible, adquiere sentido de identidad propia y comprende y se relaciona con la realidad que le rodea (1971:162).

Por ello, examinar los mecanismos a través de los que el cine hacía pasar una determinada visión de la realidad –o *ideología* en términos marxistas- como la universal se hizo cada vez más importante para las feministas, pues detectaron que las representaciones imperantes en el cine clásico de Hollywood –cortadas por el patrón del realismo, su estilo dominante- en realidad escondían «el hecho de que la película es una fabricación y perpetúa la ilusión de que a los espectadores se les muestra algo que es ‘natural’» (Kaplan, 1983:35). Las feministas criticarían, pues, a través de estos supuestos que la ideología dominante patriarcal y androcéntrica se legitimaba y (re)producía a través del cine clásico de Hollywood, orientado a un público amplio.

En este sentido, a principios de los años '70, una preocupación importante para muchas de estas pensadoras sería poner nombre, apellidos y *méritos* a mujeres que la historia androcéntrica del cine había silenciado. Por poner unos sucintos ejemplos cabe mencionar *Popcorn Venus: Women, movies and the American dream* (Marjorie Rosen, 1973), *From reverence to rape* (Molly Haskell 1974) o *Women who make movies* (Sharon Smith, 1975). Aunque estos ensayos supondrían valiosas fuentes documentales que examinarían -con las herramientas de la sociología- los procesos por los cuales el cine creaba estereotipos sobre las mujeres, lo cierto es que en muchas ocasiones ellas mismas llegaron a esencializar a las mujeres en un único tipo de feminidad que, precisamente, acababa cayendo en los estereotipos que se criticaban.

Por ello, otras pensadoras analizarían la representación de las mujeres en el cine desde un punto de vista psicoanalítico. El célebre ensayo de Laura Mulvey *Visual Pleasure and narrative cinema* publicado en la prestigiosa revista *Screen* en 1975, se convertiría en el punto de partida a partir del cual se articularía la crítica fílmica feminista de manera cohesionada. En dicho estudio, la inglesa trataría de demostrar cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal había estructurado la forma cinematográfica. Para ello, exponía que el llamado cine clásico de Hollywood posicionaba a las espectadoras de forma desigual a la de los varones pues la representación de las mujeres se definiría únicamente en términos sexuales: como objeto de deseo de los hombres.

Esto era posible porque la narrativa que articulaba este tipo de cine se caracterizaba por una *mirada* masculina, unilateral, homogénea y exclusiva de los hombres; mirada en la cual el hombre proyectaría sus fantasías sobre las imágenes de las mujeres, quienes automáticamente se convertían en objetos eróticos. Como diría John Berger:

Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino; la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión (1972:27).

Mulvey continuaba su argumentación bajo los postulados psicoanalistas y trataba de explicar por qué las mujeres se constituían en visiones y objetos eróticos en el cine: a saber, porque las ellas representaban la *diferencia sexual* de la masculinidad o, en palabras de Simone de Beauvoir, las mujeres eran la otredad de los hombres, cosa que les convertía a ellos en la universalidad.

Además, y entroncando con los postulados althusserianos, la británica ofrecía varias claves para entender por qué los hombres se identificaban como poseedores de la mirada en el cine con la consecuencia de la cosificación de la mujer:

La tecnología de la cámara (tal y como la ejemplificaría la profundidad de campo en particular) y los movimientos de cámara (determinados por la acción del protagonista), combinadas con el montaje invisible (exigido por el realismo) tienden a enturbiar los límites del espacio en la pantalla. El protagonista masculino es libre para organizar la escena, una escena de ilusión espacial en la que aquel articula la mirada y crea la acción (1975: 12)

Esto propiciaría una desconexión por parte de la audiencia –sobre todo masculina– de la subjetividad individual para posicionarse e identificarse como el protagonista del filme, en un claro ejercicio de narcisismo. Se crearía, de esta forma, una relajación temporal entre diégesis y realidad; y como la narración estaba planteada desde un punto de vista androcéntrico, se acabaría confundiendo a las mujeres estereotipadas de la ficción como la *verdadera* naturaleza femenina.

Sin embargo, Mulvey planteaba que la diferencia sexual antes mencionada –las mujeres- también creaba una cierta ansiedad en los hombres, pues constituía «la ausencia del pene visualmente comprobable, la evidencia material sobre la que se basa el complejo de castración esencial para la organización de la entrada en el orden simbólico» (1975:13). Para superar dicha castración simbólica, el inconsciente masculino promovido por el cine clásico recurriría a dos estrategias: la escotofilia fetichista y el voyeurismo. La primera de ellas consistiría en fetichizar la figura femenina para indicar que su único valor giraba en torno a su apariencia física (de ahí que en muchas producciones del Hollywood clásico apareciera incesantemente la *femme fatal*. Sin embargo, en la mayoría de ocasiones esta misteriosa mujer acabaría siendo *domada* por el héroe (hombre) de diferentes maneras: casándose con ella o matándola, por ejemplo). El voyeurismo, por otra parte, sería la manera de investigar a la mujer para desmitificar su misterio.

Por ello, estas estrategias, sumadas a la puesta en escena propia del cine -la pantalla iluminada en una sala a oscuras- que favorecería la identificación narcisista del espectador varón con el protagonista del filme, producirían un placer en los hombres como poseedores de la mirada. Así, se acabaría creando una dicotomía entre los héroes poseedores de la mirada -los hombres- y las observadas, cosificadas y estereotipadas otredades –las mujeres. Contra todo ello, Mulvey propondría la destrucción de la narración y el placer visual que exponía a la mujer y a los cuerpos de las mujeres como objetos para-ser-mirados (Soto, 2013:58).

Aunque es innegable que este artículo de Mulvey fue esencial para comprender ciertos mecanismos ocultos que favorecían que el cine creara estereotipos de género y miradas desiguales –y no solo en clave de género, habría que incluir las categorías etnia o religión-, lo cierto es que pronto otras teóricas afinaron ciertos conceptos que la estadounidense había simplificado.

Una de ellas fue Teresa de Lauretis quien en *Alicia ya no* (1984), desde una posición posestructuralista y utilizando las herramientas de la semiótica criticaría la conceptualización del género como diferencia sexual para ofrecer una concepción más amplia de dicho concepto y de la identidad sobre las mujeres. Como comentaría la autora: «el género como diferencia sexual y sus nociones derivadas –la cultura,

las mujeres, la maternidad, la escritura femenina, la feminidad, etc.- se han convertido en una limitación, una responsabilidad para el pensamiento feminista» (1989:1). Según de Lauretis, uno de los errores que había cometido Mulvey era semejante al de Haskell y Rosell: esencializar a *las mujeres* (women) en la categoría universal ideada desde el sistema patriarcal: *La mujer* (woman). Esto era un grave error pues, mientras que *las mujeres* se refería a la identidad de las mujeres vistas como individuos históricos sociales (Soto:59), *La Mujer* se constituía como la falsa representación creada en las formas tradicionales de producción cultural.

Básicamente, lo que Lauretis recriminaría a Mulvey con este argumento es que estaba cayendo en la misma esencialización que criticaba. Además, de Lauretis también señalaría que Mulvey generalizaba en demasía al hablar de *los* espectadores pues básicamente asumía que la interpretación y respuesta de las imágenes era idéntica y homogénea viera quien viera la película. Como también señalarían otras pensadoras (Silverman, 1981 y Doane, 1982) se había caído en la trampa de pensar que toda la audiencia eran varones heterosexuales –y desde nuestro punto de vista occidentales caucásicos y aburguesados-, pero ¿qué sucedía con todas aquellas identidades subalternas? A esta cuestión volveremos dos párrafos más abajo.

Por último, y en consonancia con Williams (1987), Doane (1988) y Modleski (1982) para de Lauretis las propuestas de Mulvey en cuanto a la destrucción del placer visual eran insostenibles, pues aniquilar el placer en el cine sería como acabar con el cine mismo ya que «aquello que hace posible el ‘milagro’ del cine no es otra cosa que la conjunción de la narratividad y la escotofilia. Es decir, si destruimos el placer visual estamos destruyendo el cine» (Dos, 2012:26). En lugar de ello, la filósofa plantearía la construcción de otra visión así como las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente (1984:111) ofreciendo el marco teórico para la creación y desarrollo del cine de mujeres (*women's cinema*) «pensando a las mujeres como sujetos sociales definidos por relaciones de clase, raza, sexualidad, etc» (Soto,2013:63).

Una de las pensadoras que comulgaba con Teresa de Lauretis fue Mary Ann Doane. En *Film and masquerade: theorizing the female spectator* (1982) -y después de que

Mulvey defendiera un *travestismo*¹⁰ temporal por parte de las espectadoras en cuanto a sujetos de la mirada-, Doanne propondría «adoptar una distancia que permite a la espectadora asumir el lugar de sujeto de la mirada sin tener que adoptar la posición masculina» (Gámez, 2003:62) en torno al concepto de mascarada. El término se organizará en torno a la estrategia de exponer la feminidad como fabricación patriarcal. Ello sucedería a través de la exageración de los atributos considerados femeninos hasta llegar a la parodia, para exponer la artificialidad del género. Conviene destacar que esta estrategia la recogerían diferentes sensibilidades popularizadas en la década de los '60 –de las que hablaremos en el capítulo siguiente- como la estética camp.

Diferentes autoras seguirían discutiendo sobre los conceptos propios de los *feminist film studies* –mirada, mascarada, representación, etcétera- dando coherencia y complejidad los temas tratados. Además de las autoras mencionadas, es interesante rescatar a E. Ann Kaplan (1983) o Annete Kuhn (1977) quienes defenderían la labor de dichos estudios como la manera de “hacer visible lo invisible”. Esto es, como la tarea de posicionar y visibilizar a las mujeres como sujetos activos cuya mirada era necesario explorar mientras se criticaba la cosificación a la que el cine clásico las había relegado.

La Tercera Ola feminista contextualizada en la década de los '90 trajo otra serie de reivindicaciones, pues siguiendo a los posestructuralistas como Barthes o Foucault, diferentes filósofas ya no criticarían únicamente el género como algo esencialista y artificial, sino también el sexo supuestamente biológico (Judith Butler, 1999). Nos encontramos pues, dentro del paradigma posmoderno en el que la Tercera Ola citada ya no se centraría únicamente en las *técnicas de dominación* por razón de género sino en la deconstrucción del género en sí. Si previamente, desde el feminismo se había criticado que las mujeres constituían la alteridad, ahora se estaba discutiendo que de hecho estas mujeres existieran como tal.

¹⁰ Esto es, para Mulvey toda aquella audiencia que no pasaba por el corte de varón heterosexual y que acudía a las salas de cine a ver filmes, pasaba por un travestismo temporal; es decir, adoptaba el punto de vista de dicho espectador varón heterosexual.

Para ello, Butler se referiría al género como *acto performativo* (1999) y Foucault lo estipularía como una *tecnología* (1992). Esta nueva manera de criticar el sistema dualista sexo-género –y dentro de un contexto posmoderno de deconstrucción de identidades- propiciaría la llegada de los *queer studies* desde los que diversas autoras criticarían postulados anteriores pues, desde posiciones homosexuales se expondría que, en el pasado, se estaban observando los parámetros de dominación del cine desde una perspectiva heterosexual y dualista de género. Por ello, muchas autoras amparadas en esta tercera ola reinterpretarían diversas obras exponentes del Hollywood clásico y posteriores hasta posicionar ciertas películas dentro del llamado “cine menor”. Éste término lo acuñaría Butler para referirse al *women’s cinema* pues, según ella –y siguiendo el concepto de “literatura menor” de Deleuze y Guattari- dicho cine encerraba las tres principales características del “arte menor” las cuales serían «[1] el desplazamiento, despojo, o desterritorialización; [2] un sentimiento de que todo es político; y [3] una tendencia a que todo tome un valor colectivo» (1989:20). A partir de esta definición, Butler ubicaría políticamente este cine sin clasificarlo en una escala o formato fijo que le hiciera perder sus múltiples posibilidades estéticas (Soto,2013:63).

El *women’s cinema* ha engendrado un fructífero número de títulos preocupados por representar las subjetividades diversas de la forma más universal posible. En los ’70, la misma Mulvey codirigiría junto a Peter Wollen *Riddles of the Sphinx* (1976). En los EEUU también destacaríamos a Lisa Chodolenko, Kelly Reichart o Rose Troche y en otros lugares del mundo diversas mujeres se pondrían detrás de la cámara para plasmar *su* mirada: Chantal Akerman, Agnes Varda o Ulrike Ottinger podrían ser ejemplos. El punto de vista *queer* ha traído a colación otras realizadoras como Barbara Hammer o Sadie Benning.

3. VISIBILIZANDO DESDE LA PERIFERIA

3.1 La contracultura de los '60 y '70 ¿un cambio de paradigma?

Como hemos comentado en el apartado inmediatamente anterior, la crítica fílmica feminista nació en el contexto de la llamada Segunda Ola feminista. Al haberla explicado anteriormente no incidiremos en su significado, sin embargo es necesario aclarar el contexto histórico en el que esta ola se creó, el cual, pensamos, está estrechamente relacionado con el auge de la “contracultura”.

Aunque es complicado establecer una fecha exacta de la aparición de la contracultura, sí podemos periodizar que ésta se fraguó en la década de los '50¹¹ en los EEUU, cristalizó y estalló en la década de los '60 y se popularizó, expandió pero también decayó durante los años '70. Aunque, aparentemente¹², los años cincuenta en los EEUU fueron de una mansedumbre alienante (eran los años del Macarthismo, la caza de brujas a comunistas y demás pensamientos disidentes), impulsada por nuevas formas de consumo, legitimada por los medios de comunicación de masas y amparada en el dogma de la propiedad privada¹³, lo cierto es que los nuevos altos niveles de vida y consumo propiciaron que espectros amplios de la sociedad pudieran acceder a la universidad. Así, esta democratización de los estudios

¹¹ Es interesante rescatar, al respecto, que la generación de los *beatniks*, considerados los padres de la contracultura estadounidense publicaron sus obras cumbre en los años '50. Por ejemplo, *Hawl* de Allen Ginsberg vio la luz en 1956 y Jack Kerouac publicó *On the road* en 1957 aunque por lo visto había acabado de escribirla en 1951. Además conviene no olvidar la obra de Betty Friedan, *La mística de la feminidad*, que aunque se publicó a principios de los '60, se centraba en el *way of life* de la década de los '50, evidenciando, pues, un descontento con el modelo impuesto en el bloque capitalista.

¹² Mención aparte merece el gesto que Rosa Parks, una afroamericana hizo en 1955: cuando se le pidió levantarse del asiento del autobús en el que iba para cederlo a una persona blanca, la mujer rehusó. A este gesto se le recuerda por ser la chispa que encendería la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos. Así, conviene recordar que los años cincuenta fueron conformistas y racistas pero que, por ello, iniciaron muchas reacciones de descontento que desembocarían en las luchas de los sesenta.

¹³ Es importante remarcar, al respecto, que una vez superada la II Guerra Mundial y aunque en realidad el contexto histórico fuera bastante tenso (eran los años de la Guerra Fría), los años '50 se caracterizaron, en general, como una década acomodada en la que se pensaba que el progreso de los avances tecnológicos y científicos traerían una sociedad más “evolucionada” y “civilizada” que no repetiría los bárbaros errores del pasado.

superiores poco a poco provocaría ciertos giros hacia la izquierda en los campus universitarios.

Sin embargo, es importante destacar que el creciente descontento con la conservadora sociedad capitalista no ponía a los estudiantes, automáticamente, en el bando de la otra gran potencia hegemónica durante la Guerra Fría, la URSS. De hecho, estos estudiantes (lo mismo pasaría con aquellos de la Europa Occidental pero también de otros países dentro de la órbita de influencia soviética como Checoslovaquia o Yugoslavia), criticaban tanto el consumismo de los EEUU como el modelo centralista y autoritario de la URSS. Como menciona Georg Iggers:

En las disputas políticas de la segunda mitad de los años sesenta, desencadenadas en los EEUU por los conflictos suscitados en torno a los derechos civiles y a la guerra de Vietnam, lo que importa no es solo la crítica a las condiciones políticas y sociales reinantes, sino también la crítica a la calidad de vida en una sociedad altamente industrializada. La fe en el progreso y en la ciencia (...), resultaba cada vez más cuestionable en vista de los peligros y de la brutalidad que acarrearba el proceso de tecnificación en el Primer y Tercer Mundo. Es importante tener claro que los movimientos estudiantiles de finales de los sesenta en Berkeley, París, Berlín o Praga estaban dirigidos al mismo tiempo contra el capitalismo realmente existente y contra el marxismo ortodoxo (1998:60)

Así pues, la fe en que el progreso científico llevaría consigo un mayor grado de sofisticación de la sociedad hasta el punto de hacerla lo suficientemente sabia como para no repetir los errores del pasado, empezaría a desvanecerse. Sin duda, dos hechos clave (además de muchos otros) contribuirían a la desilusión y radicalización de los jóvenes estadounidenses: por una parte, la movilización por los derechos civiles de los afroamericanos, y por otra la entrada de los EEUU en la Guerra del Vietnam. El primer conflicto sacudiría muchas conciencias al señalar los años de crecimiento económico posteriores a la II Guerra Mundial como ayudados por leyes racistas de segregación. El movimiento por los derechos de los afroamericanos, capitaneado por el pastor Martin Luther King Jr se popularizó y ganó adeptos, también entre jóvenes no afrodescendientes. De hecho, los postulados no violentos del reverendo serían contestados por ciertas facciones que preferían responder a la violencia estructural, cultural y, a raíz de las movilizaciones, directa del gobierno y policía, con más violencia. Así, Malcom X o el Partido Panteras Negras (fundado en

1966), entre otros, ahondarían en la idea de la “autodefensa” armada contra la brutalidad policial y como método de lucha revolucionaria.

A esta radicalización en todo el país habría que sumarse las consecuencias funestas que la entrada en la Guerra del Vietnam (en 1964 a raíz de la *operación de falsa bandera* en el Golfo de Tonkín) tuvo. Aunque en un primer momento gran parte de la ciudadanía estaba de acuerdo con la participación de su país en el lejano Este, poco a poco, y con la ayuda de los medios de comunicación que no fueron censurados, una gran mayoría de la sociedad norteamericana empezó a pedir seriamente al gobierno la retirada de tropas. Como Jorge Semprún diría¹⁴:

En los sesenta todo cambió (...). Las mentes más brillantes creían que habíamos, por fin, alcanzado la edad de la razón y el único problema era averiguar cuándo y cómo la humanidad alcanzaría un estándar universal de civilización. Y todo se vino abajo: en Cuba, en China...pero si hubiera que resumirlo todo en una sola palabra, esa sería 'Vietnam'.

La importancia, pues, de este conflicto bélico, es trascendental para comprender un cambio de paradigma: por primera vez en la corta historia de los EEUU, la sociedad civil y ciudadanía sentían un enorme desprecio por las actuaciones bélicas de su país. Como ocurriera con los defensores de los derechos afroamericanos, parte de las personas críticas con Vietnam acabaron por coger las armas. El grupo armado “The Weather Underground”, formado en 1969 a partir de una escisión por parte de unos cuantos estudiantes de la organización *Students for a Democratic Society*, que buscaba “llevar la guerra a casa” para que los ciudadanos cómodos con la guerra sintieran el mismo terror que sentían los vietnamitas, es un ejemplo de ello¹⁵.

No hay que olvidar un año clave de este contexto histórico: 1968, año en que “estalló” el gran descontento a nivel mundial sacudiendo los cimientos de los sistemas antagónicos impuestos durante la Guerra Fría. Según Josep Fontana

¹⁴ Declaraciones que dió en el documental de creación de Chris Marker en, MARKER, Chris (director) (1977) *Le fond de l'air est rouge* [Documental] Francia: Dovidis.

¹⁵ Para más información sobre esta organización, mirar el documental *The weather underground*. GREEN, Sam y SIEGEL, Bill (directores) (2002) *The weather underground* [Documental] EEUU: Free History Project.

El de 1968 fue un año de grandes conmociones. En enero se produjo en Vietnam la ofensiva del Tet, que convenció a los americanos de que no podían ganar aquella guerra (...). En abril comenzó la primavera de Praga (...), murió asesinado Martin Luther King (a lo que siguieron graves disturbios raciales en diversas ciudades norteamericanas) y en Berlín se atentó contra la vida del líder estudiantil Rudi Dutschke. En mayo se produjo la gran revuelta de estudiantes en París. En junio asesinaron a Robert Kennedy, en agosto las tropas del pacto de Varsovia aplastaron el deshielo en Checoslovaquia, en octubre la expulsión del Partido Comunista de Liu Shaoqui señaló un momento culminante de la revolución cultural china, mientras en la ciudad de México se producía la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco y pocos días después, en las olimpiadas, Tommy Smith y John Carlos saludaban en el podio con el signo del poder negro. En noviembre, finalmente, Richard Nixon ganó las elecciones norteamericanas. Era, dirá (...) “la época más tumultuosa de nuestra historia desde la guerra civil norteamericana” (2011:373).

Otro hecho al que Fontana no alude pero que es esencial para determinar el inicio de las marchas por la defensa de los derechos LGTBI¹⁶ fueron los disturbios de Stonewall en 1969. Hay que remarcar, al caso, que las sexualidades fuera del sistema dualista de género heteropatriarcal estaban perseguidas y silenciadas¹⁷. Así, muchas personas incómodas con dicho sistema buscaban espacios de confort en el que no sentirse juzgadas. Uno de estos lugares era el bar Stonewall Inn, en el bohemio barrio de Greenwich Village de Nueva York; un bar propiedad de la mafia en que las personas marginadas por la sociedad en temas de género, pero también de clase y etnia se reunían sin ningún tipo de impedimento.

Naturalmente, este tipo de establecimientos sufrían redadas policiales muy a menudo. Sin embargo, a finales de los sesenta, con el contexto tan beligerante y reivindicativo que hemos expuesto, una de las redadas acabó en violentos disturbios que duraron toda la noche y que de día se extenderían a buena parte del barrio de Greenwich. Así, podemos decir que estos disturbios sirvieron de catalizador para la organización del llamado Movimiento de Liberación LGTBI del que surgirían

¹⁶ Siglas para denominar diferentes tipos de sexualidades fuera del dualismo de género heteropatriarcal: Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales e Intersexuales. A lo largo de la investigación usaremos estas siglas.

¹⁷ De hecho, según la Asociación Americana de Psiquiatría, la homosexualidad estaba diagnosticada como un trastorno sociopático de la personalidad, según el *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*, discurso que legitimaba la homofobia y las persecuciones abiertas de estas personas.

diferentes colectivos y organizaciones de base muy radical en 1969 entre los que se encontraban el *Gay Liberation Front* (que además también participaba en protestas contra la guerra de Vietnam o se aliaba con los Panteras Negras para temas concretos) o la *Gay Activists Alliance*.

Todos estos grandes cambios en la sociedad estadounidense (y en todo el mundo) nos indican una clara crisis del sistema de valores heredados después de la II Guerra Mundial. La supuesta “american way of life” ya no era suficiente para aquellos jóvenes que no habían vivido las miserias de la guerra, que habían accedido a la universidad y que se estaban socializando en ambientes muy reivindicativos. Además, como hemos comentado al inicio del capítulo, el comunismo ortodoxo soviético del otro lado del telón de acero tampoco era suficiente, por lo que todos estos movimientos, revueltas y nuevas formas de protesta y socialización pasaron a entrar dentro de lo que se llamaría la *new left* (“nueva izquierda”), creando una nueva cultura, o *contracultura*.

A grandes rasgos, esta contracultura representaba una alternativa a la cultura dominante o hegemónica para contravenir los valores de ésta. Así pues, la estética y modo de vida *hippie* nació y se popularizó chocando con el dogma de la propiedad privada característico de la década anterior. Además, conviene matizar que la mentalidad contracultural (y dentro de ella, en su auto-asumida marginalidad, *underground*) aspiraba a un cambio de sistema (al igual que la izquierda tradicional) pero difiriendo radicalmente del modo de conseguir dicho cambio.

Mientras los primeros se movilizaban en torno al partido o a un sindicato (en el caso de los anarquistas), de los que seguían los postulados más o menos ciegamente, los jóvenes sesenteros generalmente aborrecían estos tipos de autoridad. Otro aspecto importante que los diferenciaría de la izquierda tradicional es su animadversión hacia el trabajo asalariado, que según ellos no tenía por qué ser el factor que determinara su identidad y estatus social. Además, el factor hedonista y lúdico-festivo era esencial a la hora de entender que las prácticas y modos de vida desenfadados no tenían por qué ser tabúes ni tampoco tenían que ser juzgados por otros grupos sociales fueran conservadores o “progresistas”. En palabras del, entonces, joven *underground* Javier Valenzuela:

Le advierto de antemano: no sé hablar de fiestas populares si no es como manifestación de una cultura radicalmente subversiva respecto al orden instituido por capital y Estado. Manifestación de cultura tanto más reprimida desprestigiada y tergiversada, cuanto más se opone a la “ley del trabajo”, piedra angular del discurso dominante (...). Algo le picará al poder cuando emplea tan poderosos medios contra la fiesta (1977:37).

Se hicieron medios de comunicación propios al margen de los grandes conglomerados mediáticos donde se trataban temas que interesaban: entre ellos la anti-psiquiatría, el feminismo y la liberación LGTBI -como acabamos de comentar-, pero también el ecologismo, la vida en comunas y comunidad, la crítica al sistema carcelario, etcétera. Como comenta Diffrient (2013: 55): «Indeed, that decade was a period of liberalization in the industry, when news, previously verboten subject matter, such as sex-reassignment surgery, penis transplants, sodomy, and transvestism, could be presented to an inquisitive public». La forma más común de difusión era a través de los fanzines aunque los cómics no se quedaron atrás. Dibujantes como Art Spiegelman o Robert Crumb entre otros sentarían las bases del cómic *underground*, siendo los “padres fundadores” de éste y exportando su estilo artístico a muchos países diferentes. No solo los fanzines; con la popularización de las cámaras de 8 (las llamadas “súper 8”) y 16 milímetros, casi cualquier persona podía tener una cámara y hacer películas caseras. De esta manera muchos jóvenes con aspiraciones artísticas grabaron cintas caseras con escaso presupuesto que se distribuirían y proyectarían en bares y locales de todo el país ayudando a crear y dar sentido a la contracultura.

3.2 El paracine: diferentes corrientes de disidencia

En sintonía con el cambio de paradigma que los sesenta supusieron, debemos de hablar del cine, pues este poderoso medio de comunicación y de (re)presentación también experimentó una erupción de estéticas transgresoras así como una aceptación de diferentes sensibilidades estéticas; todo ello en un contexto de visibilización y normalización de temas y realidades tradicionalmente considerados como tabú. Como apunta Alejandro Donaire, las nuevas formas de expresión contraculturales se inscribieron en «momentos (en) que las dinámicas disciplinarias a partir de las cuales se desarrollaban los procesos de subjetivación entran en crisis

(2015: 181)». Por ello, podemos afirmar que el cine contracultural se dará en un contexto de cambio y ruptura con modelos de socialización previos, siendo por ello, un fenómeno amplio y complejo. Es por esto que no podemos incluir cualquier tipo de creación artística fuera de los circuitos *mainstream* dentro de este cajón de sastre que resultó ser la “contracultura”. Por una parte, nos parece necesario diferenciar entre el cine de *underground* politizados con sesudas películas de inspiración revolucionaria¹⁸ y las películas –que, por diversos motivos- fueron consideradas “basura” (incluso a veces por estos mismos directores politizados).

Las películas que fueron tildadas de “basura” –en inglés la crítica las bautizó como *trash movies* o *loathsome films*- fueron una serie de producciones con características similares fruto del contexto histórico descrito anteriormente. Como Benshoff argumenta: «the so-called loathsome film was a visible sign of the many changes occurring within the industry at a time when “foreign, countercultural, and/or queer influences” were contributing to an expansion of “the syntax and meaning of Hollywood filmmaking”» (2008:91), por lo que podemos establecer un evidente cambio de mirada por parte tanto de quien estaba detrás de la cámara como por parte de un público que demandaba temáticas nuevas mostradas desde puntos de vista diferentes.

Sin embargo, como defendería Jeffrey Sconce en su célebre artículo *Trashing the academy: taste, excess, and emerging politics of cinematic style* (1995), el cine *trash*, más que un género, sería una compleja y poliédrica amalgama de representaciones cinematográficas que no entraban –por diversos motivos- en las estéticas y discursos tradicionales caracterizados por el *studio-system* de Hollywood. Es decir el cine basura sería una suerte de paracine:

As a most elastic textual category, paracinema would include entries from such seemingly disparate subgenres as ‘badfilm’, splatterpunk, ‘mondo’ films, sword and sandal epics, Elvis flicks; government hygiene films Japanese monster movies, beach-party musicals, and just every other historical manifestation of exploitation

¹⁸ Podríamos decir entre otros, a los estructuralistas franceses como Chris Marker, Jean Luc Godard o Agnès Varda. En los EEUU, las primeras películas de Martin Scorsese, Brian de Palma u Oliver Stone también son un ejemplo. En el estado español, Basilio Martín Patino resulta un ejemplo estimulante así como Juan Antonio Bardem o Luis Buñuel.

cinema from juvenile delinquency documentaries to soft-core pornography (1995: 372).

Los discursos que se podrían englobar en este paracine hunden sus raíces en el cine de “serie B”, por lo que se hace preciso hablar de su origen. La “serie B” – llamada así en un claro intento de distinción cualitativa en detrimento de la “serie A”- se inició durante la llamada “época dorada de Hollywood”¹⁹ en una estrategia ideada por las llamadas *majors*²⁰ por reconducir a la audiencia a las salas de cine después de que el crack económico de 1929 supusiera una caída de espectadores considerable. Hay que tener en cuenta que dichos conglomerados mediáticos no solo producían películas sino que las distribuían y –muy importante- las exhibían (esto es, eran propietarias de salas de cine que necesitaban llenar).

Por eso, preocupados por la falta de audiencia, decidieron empezar a dar una suerte de “2 por 1”. Cuando cualquier persona compraba una entrada para ver el estreno de turno, el ticket incluía una producción –la de “serie B”- sin cortes publicitarios y con presupuesto marcadamente inferior que, además trataba de temas –a priori más superficiales y “relajados”. Cuatro de las diferencias entre el cine de “primera clase” y el de serie B las resumen Mathjis y Sexton (2011: 146):

First, and most obviously, it filled the bottom half of the bill at cinemas; secondly, it featured leads with “moderate, questionable or unknown box-office appeal”; thirdly, budgets and shootings schedules were more limited so, it was produced more rapidly than an A picture; fourthly, running time was often shorter, usually around 55-70 minutes.

Estas rutinas de producción tan diferentes nos indican la función de la serie B: la idea era la producción masiva de películas –con presupuestos muy limitados- en el menor tiempo posible para atraer a más audiencia a las salas de cine. Esto, sin

¹⁹ Aunque es complicado establecer una cronología exacta (pues hay autores que incluso datan dicha época desde 1910 a 1960) y otros que acotan su erupción desde el inicio de la Gran Depresión hasta la aplicación de la Ley Antimonopolio en 1948.

²⁰ Se conoce como las “majors” a los estudios cinematográficos de Hollywood que, desde el inicio del llamado studio-system, dominan y –casi podría decirse que- controlan la industria del cine. Durante la “época dorada de Hollywood” eran ocho: *Columbia Pictures*, *20th Century Fox*, *Warner Bros*, *Paramount Pictures*, *Universal Pictures*, *Metro Goldwin Meyer (MGM)*, *United Artists* y *RKO Radio Pictures*.

duda, marcaría la peculiar estética de este tipo de cine, pues la falta de tiempo y dinero propiciaron «formulaic, often repetitious, narratives with many of them drawing from pulp fiction, and they tended to highlight ‘pace and thrills’ over ‘mood, coherence and characterization» (Taves,1995:334). La estética marcadamente diferenciada entre estas producciones y sus antitéticas de clase A, supusieron un rechazo directo por parte de ciertos sectores de la crítica, quienes veían estas cintas como un arte menor y, en muchas ocasiones, como producciones basura. Por ello, podemos decir que la serie B facilitó la llegada de la llamada “cultura basura” donde las atropelladas producciones de serie B incurrían en enormes –y no por ello menos hilarantes- errores de producción que acabarían por definir a dicha cultura. No en vano Jordi Costa define la cultura basura como

la celebración del error, de la irregularidad y, en ese sentido, se convierte en una forma de transgresión, de distorsión indomesticable de las estéticas establecidas. El arte *trash* libra su peculiar batalla contra lo preceptivo –la belleza, los cánones estéticos, entre otras cosas- apelando a los bajos instintos del receptor, hipnotizándolo en ocasiones de un modo casi subliminal (1999:14).

Esta manera de producir películas por parte de las *majors* se extendería sin demasiados cambios formales aparentes²¹ hasta 1948 cuando una sentencia judicial dictaminó que las productoras violaban la ley federal antimonopolio al poseer el dominio de la producción, distribución y exhibición. Como resultado de la aplicación de la sanción las exponentes del *studio-system* perdieron la potestad de exhibición por lo que sufragar una segunda película dejó de salir rentable y se dejaron de proyectar dos películas por el precio de una.

En este punto, en las puertas de la década de los '50, los EEUU habían salido victoriosos de la II Guerra Mundial con una posición geoestratégica reforzada en el mapa de las relaciones internacionales. La economía también se benefició y los niveles de consumo subieron. Además, poco después llegó la televisión a los hogares de las familias norteamericanas, fenómeno que golpeó al cine de clase B

²¹ Aunque con una elevadísima producción de películas de este tipo donde empezarían a tratarse diferentes temáticas de reclamo popular como la ciencia ficción, las películas de monstruos y mutantes y sobre todo, en la década de los '40, el cine noir. También es interesante hablar de los seriales entre los que destacarían *Flash Gordon* o *Los tambores de Fu-manchu*.y que desaparecerían en la década de los '50 con la aparición y popularización de la televisión.

pues obviamente era más barato producir contenido adecuado a este nuevo medio que al cine y por el que directores tuvieron que adaptarse. Sin embargo, y como señal de la enorme aceptación que el cine de “segunda clase” había tenido, cabe destacar que se crearon algunas productoras pequeñas para seguir produciendo películas de éste tipo; la *American International Studios* o *Global Pictures* constituyen ejemplos de esto. Esto hizo que este paracine se mantuviera a flote, siendo, de hecho, la década de los '50²² bastante fecunda en cuanto a títulos se refiere. Por poner unos pocos ejemplos, citaremos *Fight to Mars* (1951), *Target Earth* (1954), *Attack of the Crab Monsters* (1957) o *It conquered the world* (1956).

El culto que dichas películas llegaron a crear en las salas propició que el género, lejos de extinguirse, se reinventara continuamente creando personajes icónicos de la cultura popular estadounidense (Maila Nurmi, también conocida como Vampira es un ejemplo de ello). De hecho, muchos directores serían alabados por un tipo de público más joven y ciertamente cinéfilo que veía un enorme potencial creativo en este tipo de cine. No en vano John Waters dedicaría un entrañable capítulo en *Majareta* al director de cine B William Castle al asegurar que «sin duda, uno de los hombres con más talento creativo de nuestra época fue William Castle el Rey de los Trucos. William Castle era mi ídolo. Sus películas hicieron que yo quisiera hacer películas. Incluso estoy celoso de William Castle (...) William Castle era Dios» (1990:24).

Paralelamente –aunque de manera totalmente ligada- hay que mencionar el cine de “serie Z”. Este calificativo se dio a todas aquellas producciones independientes que, aprovechando la enorme popularización y creciente aceptación del género B, empezaron a distribuirse y exhibirse en cantidad de salas pequeñas en todo el país. Sin embargo, mientras el cine de serie B empezaba a “domarse” (a entrar dentro de los parámetros de una calidad estética bastante aceptable), la serie Z se caracterizó por ser bastante más precaria. De hecho, como argumentan Mathjis y Sexton,

²² Nos parece interesante destacar que esta misma década se caracterizó por el impulso del macartismo –fenómeno al que nos hemos referido en el epígrafe anterior. Así, muchas películas de serie B de ciencia ficción ideadas para un público amplio serían metáforas de la paranoia colectiva en la que vivía el país. A saber que cualquier persona aparentemente normal podía ser un alienígena, o en términos sociopolíticos, podía ser comunista, por lo que era importante llevar cuidado.

muchos exponentes de dicho género, así como del llamado “cine de explotación” (como Ed Wood, Doris Wishman o Radley Metzger) robarían decorados de otras películas; utilizarían música ajena o, incluso, “tomarían prestadas” imágenes de otras películas para incluirlas en las suyas propias (2011: 147). Por eso, la principal preocupación de los exponentes del cine de explotación (amparado en la Serie Z) fue la de llenar las salas de cine, para lo cual utilizarían novedosas y provocativas estrategias: «Perhaps the most distinctive nature of ‘classical exploitation’ pictures, however, was their content and promotional strategies. The films, often dealt with forbidden topics, such as sex, vice, drugs, nudity, and anything considered to be in “bad taste”» (*Ibid.*)

Por otra parte, y ya en la década de los '60 –en la que hemos comentado, cristalizó con fuerza la contracultura-, hay que destacar un hecho determinante que cambiaría sustancialmente el *studio-system* normalizado hasta entonces: el *Motion Picture Production Code*, más conocido como Código Hays, se abandonó en 1967. Dicho documento había sido creado y aplicado desde 1934 por la Motion Picture Association of America (MPAA) siendo, en realidad, una herramienta de censura que imponía unos rectos y conservadores valores morales que el cine había de reproducir²³; esto es propagando un tipo de hegemonía y dominación simbólica a través de estéticas consensuadas.

Así, aunque obviamente el cine de explotación no estaba tan perseguido por estas rancias declaraciones de intenciones como las reproducciones que iban a ser consumidas por un público más amplio, lo cierto es que el abandono del Código Hays significó un soplo de aire fresco para nuevos creadores amparados dentro del paracine al que nos referimos. La relajación de la censura, unida a un –variadísimo- paracine con cada vez más adeptos, salpicada por críticos análisis acerca de “las miradas” y estereotipos que el cine clásico legitimaba desde un punto de vista

²³ Un ejemplo ilustrativo de esto son los rígidos principios generales que rigen las escenas de sexo o de matrimonio y vida en familia, donde podemos leer, entre otras afirmaciones cosas como: «El carácter sagrado de la institución del matrimonio y del hogar será mantenido. Los films no dejarán suponer que formas groseras de relación sexual son cosa frecuente o reconocida. Para acceder al documento completo ver:

<https://www.asu.edu/courses/fms200s/total-readings/MotionPictureProductionCode.pdf>

feminista y contextualizada en la década convulsa de los '60 propició la eclosión del cine basura con estéticas diferenciadas a las tradicionalmente representadas.

Según Sconce, uno de los motivos por los que esto sucedió se debe –entre otros factores- a un cambio activo por parte de un gran número de espectadores a la hora de *leer* las películas que consumían. Muchos jóvenes y creadores no aspiraban ya a la propiedad privada y vida en familia nuclear que la década anterior ofrecía; se sentían marginados por una cultura conservadora que, en realidad, les daba la espalda; podría decirse que se veían como “las sobras” de lo que estaba tradicionalmente considerado como “aquello bueno o recto”. Por ello, el hecho de que las películas amparadas en este paracine se asociaran, también, a una cultura basura, les sirvió de espejo y de herramienta a través de la cual expondrían ya no su rabia hacia el sistema heteropatriarcal legitimado, sino diferentes modos de entender la realidad que celebraban “el error” como aquello deseable. Como comenta Sconce:

Paracinematic taste involves a reading strategy that renders the bad into the sublime, the deviant into the defamiliarized, and in so doing, calls attention to the aesthetic aberrance of stylistic variety evident but routinely dismissed in the many subgenres of trash cinema. By concentrating on a film's formal bizarreness and stylistic eccentricity, the paracinematic audience (...) foregrounds structures of cinematic discourse and artifice so that the material identity of the film ceases to be a structure made invisible in service of the diegesis, but becomes instead the primary focus of textual attention. It is in this respect that the paracinematic aesthetic is closely linked to the concept of 'excess' (1995: 386).

En estrecha relación con el concepto de “exceso” que Sconce trae a colación encontramos una sensibilidad estética vinculada a la cultura basura: la estética camp. El término, popularizado a partir de los escritos de la filósofa Susan Sontag hace referencia a una sensibilidad estética en la que predominan dicho exceso así como la teatralidad y la exageración. Así, podemos caracterizar la estética camp como aquella sensibilidad, unida desde sus inicios al cine de serie B²⁴, en la que su representación se identificaba como algo totalmente artificial y excesivo –ayudando a crear situaciones y personajes absolutamente abyectos y grotescos. Su marcada teatralidad y su carácter festivo ayudarían a la identificación rápida de dicha

²⁴ el enorme grado de artificialidad de dicha estética no agradaba en absoluto a la crítica tradicional por ello se utilizaba en el cine de “segundo orden”.

sensibilidad –siendo, por ejemplo, el musical un género muy propenso a adoptar dicha estética.

Sin embargo, cabe apuntar lo que Sontag perspicazmente señalaría en sus *Notas sobre lo camp* (1969): a saber que el camp podía ser inocente o deliberado²⁵. El camp inocente podemos localizarlo en aquellas producciones cinematográficas – generalmente de bajo coste- que, desde el inicio de la serie B y posterior evolución hacia la Z, se caracterizarían por unas situaciones, argumentos y personajes tan excesivamente artificiales y *sobreddecorados* que resultarían absurdas e hilarantes. Sin embargo, la intención inicial de sus creadores no sería eso, sino todo lo contrario²⁶: «Los ejemplos absolutos de camp son involuntarios; son de una seriedad absoluta» (Sontag, 1969:359).

En cambio el camp deliberado respondería al uso deliberado de esta estética basada en el exceso y en lo artificial. Es importante destacar que las producciones con estética camp de forma deliberada se empezaron a dar más tarde que sus homónimas ingenuas. Esto nos lleva a pensar que muchos creadores se fijaron en unos patrones repetidos –y fallidos- de ciertas películas más antiguas para después (y a raíz de las *Notas* de Sontag) imitarlos de forma deliberada. Cabe recordar, como venimos haciendo a lo largo del epígrafe, que los '60 supusieron una década de cambios que el cine recogió. Además, como hemos comentado en el capítulo anterior, la crítica fílmica feminista se empezaba a preguntar, simultáneamente, si las reproducciones cinematográficas mostraban la realidad o si -en realidad- la estaban creando a través de una mirada androcéntrica y con una estética tradicional y dada por válida muy definida.

En dicho contexto, donde el feminismo estaba cogiendo una profundidad intelectual indiscutible y los homosexuales empezaban a reivindicarse a sí mismos de forma notoria y organizada, el uso de la estética camp fue, pues, una manera de demostrar

²⁵ La autora también distinguiría el camp como una sensibilidad que podía darse dentro del cine pero también podía asociarse a objetos y personas. Así, diferentes personalidades del cine, por su personalidad excesiva y, como dirían los anglosajones “too much” serían leídas como camp. Algunos ejemplos son Mae West, La Lupe, Judy Garland, Bette Davies o Divine.

²⁶ Como ejemplos de este tipo de camp inocente o ingenuo podemos citar, como hizo Sontag, algunos de los musicales de los años '30 como *42nd Street* o *The gold diggers of 1933*.

que las imágenes que el cine mostraba eran tan artificiales como la misma pantalla en la que se estaban proyectando. También, es importante asociar, como hizo Sontag y después de ella Mathijs y Sexton, la estética camp –como mínimo en sus inicios- con los homosexuales, pues estos reivindicarían la artificialidad del sistema sexo-género dualista a través de dicha sensibilidad:

Camp privileges artificiality over the “natural”, which stews from homosexuals’ keen awareness, as minority outlaws, *of gender being not a natural condition but rather something that is performed*. Therefore, the camp persona adopted by many gay men exaggerates mannered gestures in order to foreground all gender roles as artificial constructions; that is, they are culturally learned as opposed to biologically inherent. Further, this mode of appreciation also has roots in gay men’s feeling of alienation from dominant social norms: as a minority, excluded group, *they exert power through finding value within objects that have been devalued by prevailing regimes of taste* (*la cursiva es mía*). (Mathijs y Sexton, 2011:86).

Pensamos que esta afirmación es fundamental para comprender el potencial subversivo de la sensibilidad camp, al igual que la que nos comentan los autores sobre la importancia que esta nueva sensibilidad daría a los aspectos superficiales – y por ello, menospreciados por los críticos tradicionales:

as a mode of appreciation, it’s an approach that (...) challenges dominant notions of taste: instead of appreciating what is considered to be conventionally ‘beautiful’, or praising art Works that contain deep meanings, camp transforms notions of beauty through stressing the importance of surface style (*Íbid.*).

Es por esto que a partir de la década de los '60 el camp deliberado ganaría importancia²⁷, haciéndose unas cuantas películas con esta sensibilidad en estudios relativamente independientes hasta captar el interés de algunas de las *majors* y producirse en 1970 dos películas de estudio²⁸ cuya estética era de un *campy* claramente deliberado: *Beyond the Valley of the dolls* (de Russ Meyer) y *Myra Breckinridge* (película de Michael Sarne que analizaremos con más detalle en el siguiente capítulo).

²⁷ Mezclándose en muchas ocasiones con películas de explotación y creando estéticas diferenciadas y personales, como fue el caso de Russ Meyer y su visión chicle-pop del cine de explotación.

²⁸ Producidas y distribuidas por la *20th Century Fox*.

Además, otra de las características de este tipo de camp fue su carácter nostálgico; al mirar con afecto –pero también con dobles sentidos- las películas representantes del camp ingenuo características de los años '30 a '50, la forma de representación de los '60 se empapó de una distancia nostálgica a través de la cual se reivindicó una celebración del error y de las películas basura amparadas en estos paracines de los que venimos hablando. Por ello, algunas películas de John Waters (exponente del cine basura con sus películas de mal gusto, próximas a la explotación y con un claro toque campy²⁹) se basan en la inocente década de los años '50 y en *Myra Breckinridge* se utilizarían cortes de películas de los años '30.

A partir de estos apuntes introductorios, podemos afirmar pues, que las sensibilidades que un determinado tipo de paracine amparado en la cultura basura fueron estupendos puntos de partida a través de los cuales se criticaría el distanciamiento social y cultural ejercido por las leyes del “buen gusto” y la moralidad conservadora que definieron el *studio-system* desde casi sus inicios. Por ello, la sensibilidad camp, amparada dentro de una contracultura de *segunda división* y de explotación supuso un soplo de aire fresco que iluminó las salas de las diferentes ciudades de los EEUU con sus personajes y situaciones que -de manera inocente o deliberada- ayudaron a levantar tabúes y a normalizar realidades diversas y, por supuesto, legítimas. Todo ello, como hemos comentado, en el marco de un determinado paracine que, como defiende Sconce, quizás sea la clave para entender que no hay más neutralidad en el cine que la que nosotros como espectadores estamos dispuestos a aceptar:

Perhaps paracinema has the potential, at long last, to answer Brecht's famous call for an anti-illusionist aesthetic by presenting a cinema so histrionic, anachronistic and excessive that it compels even the most casual viewer to engage it ironically, producing a relatively detached textual space in which to consider, if only superficially, the cultural, historical and aesthetic politics that shape cinematic representation (1995: 393).

²⁹ Pues los coloridos, exagerados y absurdos personajes de sus películas así lo corroboran. Es interesante observar la estética absolutamente grotesca de Divine con su rosa caravana rodeada de flamencos en *Pink Flamingos* (1972) o a la malvada reina Carlota en *Desperate Living* (1977). También es interesante recordar la película *Cry Baby* (1990), basada en los años '50.

Considerando la enorme importancia que, pensamos, tiene esta afirmación, es de recibo pensar determinadas estéticas dentro de este paracine como herramientas desveladoras de los asfixiantes cánones estéticos impuestos en la pantalla.

4. CASOS DE ESTUDIO

Tres de las películas que recogerían todos los cambios mencionados fueron *Faster, pussycat! Kill! Kill!* (Meyer, 1965), *Myra Breckinridge* (Sarne, 1970) y *Pink Flamingos* (Waters, 1972). Exponentes de mensajes transgresores y subversivos, hemos escogido éstas –y no otras- películas porque pensamos que cumplen con los objetivos de nuestro análisis ya que supusieron filmes transgresores que no satisfacerían los cánones estéticos imperantes y, por ende, no provocarían placer visual en el espectador varón heterosexual.

Sin embargo, otro de los motivos, es que a pesar de sus similitudes guardan ciertas diferencias que nos permiten teorizar el paracine en que nos basamos como un fenómeno variado y complejo. En suma, totalmente alocado y heterogéneo. Si *Faster pussycat! Kill! Kill!* Se puede definir como claro exponente del cine de explotación, nos veríamos en apuros a la hora de definir *Myra Breckinridge* bajo este parámetro pues, como hemos comentado anteriormente, esta ficción fue la aproximación por parte de una de las *majors* por ganarse a un público demandante de temáticas escandalosas. Por su parte, *Pink Flamingos* es el “mal gusto por el mal gusto”; una cinta cuya única moralidad sería la repugnancia en un claro intento de Water por desestabilizar los cánones estéticos imperantes.

4.1 *Faster pussycat! kill kill!* y la feminidad agresiva

La pantalla en negro, una voz en off masculina que nos indica el inicio del filme³⁰. Es John Furlong (actor que siempre doblaba la voz de Meyer en sus films), quien nos habla:

“¡Damas y caballeros, bienvenidos a la violencia! La palabra y el acto, porque la violencia se oculta a sí misma tras muchos disfraces y su manto favorito permanece: el sexo. La violencia devora todo lo que toca. Su voraz apetito raramente se llena. La violencia no sólo destruye también crea y moldea. Examinemos entonces de cerca esta peligrosa y maligna creación, esta nueva especie aprisionada y contenida en la

³⁰ Este inicio de la película nos recuerda a las “Mondo movies” brevemente enunciadas en el capítulo anterior, pues una de sus características era hacerse pasar por un documental cuya voz en off nos informaba de los sucesos que se iban a presenciar: «(...) Solían contar con una voz en off casi siempre tronchante que reflexionaba desorientadamente sobre los tenues límites entre civilización y barbarie» (Costa, 1999:13).

flexible piel femenina. La suavidad está ahí, el inconfundible aroma de mujer. La superficie, brillante y sedosa. El cuerpo, dócil pero perverso."

Esta inicial declaración de intenciones sobre lo que será el filme debería de ponernos alerta sobre lo que vamos a ver: ¿no parece, *a priori*, que Meyer está cosificando a "la mujer"? ¿Qué la está estereotipando? De hecho, si pensamos en Laura Mulvey y en sus ensayos sobre el placer visual en el cine, podemos identificar que se describe "la piel femenina" como algo misterioso, como el fetiche que Mulvey criticó. Sin embargo, a lo largo de la película veremos que la representación de las mujeres en este filme es, en proporción y desde nuestro punto de vista, más beneficiosa que perjudicial a la hora de desestigmatizar los estereotipos de género. Como expone Tom Bond a raíz de este inicio³¹:

The message is clear: female sexuality is dangerous. Men beware. But when you consider the different cultural attitudes of the time, this voiceover becomes more complicated. When it was released, in 1965, American society was certainly becoming more liberal, swinging sixties and all, but such attitudes were far from universal. Was this narrative framing device a genuine warning to more conservative audiences of the danger of female sexuality? Or was it steeped in irony, a message from the more progressive side of the fence, mocking such features?

Antes de empezar a analizarla, diremos que el film data de 1965, producido por Eve Productions con un presupuesto aproximado de 45000\$ y dirección de Russ Meyer. Esta película, considerada por muchos fans como la obra maestra del prolífico director incorporó numerosas novedades tanto en el montaje como en la sincronía entre planos y música (acertadísimo rock and roll, con rockabilly y sensuales melodías de saxo), dando lugar a la estética "chicle pop" que muchos directores y artistas reconocerían como de gran calidad y que influenciaría enormemente en muchas obras y estilos posteriores amparados dentro de la sensibilidad camp.

³¹ BOND, Tom (2015) «50 years on, is faster, Pussycat! Kill! Kill! A feminist masterpiece?» *One room with a view* [en línea] [Fecha de consulta: 14/08/2017]. Disponible en: <https://oneroomwithaview.com/2015/08/04/50-years-on-is-faster-pussycat-kill-kill-a-feminist-masterpiece/>

Como expone Roderick Heath³² «*Faster pussycat! Kill! Kill!* Became almost immediately iconic for the then-emerging camp brand, particularly a young John Waters, who turned Divine into his personal Tura Satana, as well as future punks and pop artists».

También es importante destacar que la protagonista indiscutible del film fue Tura Satana, quien interpretaría el papel de Varla. La vida de Satana nunca fue fácil: nacida en Japón pero con una gran mezcla étnica (su padre era japonés-filipino y su madre tenía ascendencia cheyenne y escocesa), se mudaría a Chicago con sus padres donde sería víctima de burlas constantes por sus rasgos asiáticos. De hecho, como la misma actriz comentaría³³, finalmente estas burlas acabaron en violación cuando solo tenía 10 años. Por lo visto, a la hora del juicio los violadores sobornarían al juez siendo, paradójicamente, ella la enviada a un correccional cosa que provocaría el desprecio por parte de sus progenitores. Lejos de dejarse vencer por las adversidades, Tura aprendió karate y aikido, se convirtió en la líder de una banda de chicas y se dedicó a perseguir a sus agresores uno por uno para vengarse.

A los 15 años era ya bailarina exótica (fue de hecho en este trabajo donde Meyer la descubrió) y modelo fotográfica de desnudos. A inicios de los sesenta se inició como actriz llegando a ser una estrella de la serie B pero también haciendo *cameos* con directores de sobra conocidos y reputados; por ejemplo, apareció en *Irma la dulce*, de Billy Wilder (1963).

También hay que dedicar un espacio al director del film, a Russ Meyer, considerado como el rey de “los pechos fuera” por su obsesión por las mujeres bien dotadas de pecho. A nivel biográfico Meyer nació en 1922 en California y, por lo visto, desde

³² HEATH, Roderick (2010) «Faster pussycat! Kill! Kill!» ferdy on films [en línea] [Fecha de consulta: 15/09/2017]. Disponible en: <http://www.ferdyonfilms.com/2010/faster-pussycat-kill-kill-1965/4945/>

³³ Como ella contestaría en una entrevista a la pregunta sobre su papel como líder de una “banda de chicas”, la actriz comentaría: «Yes, I was in a girls gang after I was raped at the age of 10. It was a girls gang that could take care of themselves, but we didn't go around looking for trouble. Usually we went looking to prevent trouble, especially to other girls». Toda la entrevista disponible en: REDACCIÓN (2008) «Tura Satana interview» *Zuri Zone* [En línea],[Fecha de consulta: 08/06/2017]. Disponible en: <https://zuriz.wordpress.com/2008/04/07/tura-satana-interview/>

pequeño se mostró interesado por la fotografía y el cine, así que con 14 años le regalaron una cámara con la que grabaría a escondidas cualquier cosa de su interés: «a partir de ese momento todo lo que rodea al chaval es filmado y clasificado en un primer, e involuntario, acto de voyeurismo, afición que a la postre le haría famoso años después³⁴». Cuando los EEUU entraron en la II Guerra Mundial, el joven Meyer se alistó en el ejército como cámara y allí adquirió mucha formación cinematográfica llegando a filmar la entrada del general Lecrec en París. De vuelta a su país, trabajaría en Kodak hasta que la década de los '50 marcaría el inicio de su presencia en la industria de la imagen: entró como fotógrafo en la revista de nueva creación *Playboy* siendo su peculiar estilo un reclamo para muchas artistas a quien acabaría fotografiando como Gina Lollobrigida o Tempest Storm. Además, también participaría en la fotografía de algunas películas de estudio en Hollywood, llegando a trabajar con Joseph L. Mankiewicz o George Stevens.

Aunque en 1950 ya había rodado una película de bajo presupuesto, *The french pep show*, no fue hasta nueve años después cuando rodó su primer largometraje en el que apenas había diálogo; solo escenas de sexo narradas por una seria voz en off, *The immoral Mr. Teas*. Un año más tarde crearía con su mujer (y modelo de *Playboy*) Eve Turner la productora Eve Productions. Fue en la década de los '60 cuando Meyer más desafió a su propia curiosidad y, con la inestimable ayuda de su mujer, fue capaz de hacer en toda la década 16 películas (cortos y largometrajes), entre las que destacaremos (además de *Faster pussycat! Kill! Kill!* que analizaremos a continuación), *Eve and the handyman* (1961), *Europe in the raw* (1963) o *Lorna* (1964) película que marcó un giro en su carrera y que huía del inicial Meyer absurdo y socarrón para presentarnos una ficción más madura con muchas características del *exploitation*: violencia, sexo y «una moral resquebrajada sin piedad» (Martí, 2010). Poco después haría la versión aún más desgarrada de *Lorna*, *Mudhoney* (1965). *Motorpsycho* (1965), película en la que tres motoristas, a ritmo de rock and roll van repartiendo palizas por donde pasaban fue, sin duda, la telonera de su gran éxito, *Faster Pussycat! Kill! Kill!*.

³⁴ MARTÍ, Jesús (2010) «Russ Meyer, el rey de la serie B» El terror tiene forma, todo sobre el cine de terror [en línea] [Fecha de consulta: 07/06/2017]. Disponible en: <http://www.elterrortieneforma.com/2010/11/russ-meyer-el-rey-de-la-serie-b.html>

Casi a finales de década, Meyer rodó tres películas, *Common-Law Cabin* y *Good morning... and goodbye!* (1967) y *Finders keepers, love weepers!* (1968), consideradas como una trilogía de vida en la que el artista nos mostraba un interés creciente por la comedia de costumbres además de una estética cercana a los cómics (Martí, 2010), evidenciando, pues, un interés por temas cercanos a las costumbres norteamericanas y por una motivación de acceder a las clases populares a través de su cine. Podemos ver cómo el prolífico director acertaba película tras película, con su peculiar visión del cine, en su crítica a la sociedad norteamericana desde los parámetros del cine de explotación.

A finales de los 60 sus películas funcionan muy bien económicamente, paralelamente la aparición de las primeras películas porno provoca una auténtica controversia en los circuitos profesionales, ya que los límites a respetar o superar cada vez son más difusos. Russ, ni corto ni perezoso, se descuelga con *Vixen* (1969), rodada en California en seis semanas con la inestimable ayuda de la actriz Erica Gavin. La película pronto se convierte en un fenómeno de masas. Descaradamente sexual el film muestra sin tapujos diferentes escenas más o menos explícitas y sin quererlo la película se convierte en la primera muestra de cine *softcore* tal como lo entendemos actualmente. Los platos servidos son provocadores: adulterio, temática interracial, comunismo, intercambio de parejas o lesbianismo son puestos en escena con la precisión de un cirujano (...). El éxito de taquilla fue abrumador y a los pocos meses ya llevaba recaudados la increíble cantidad de siete millones de dólares (Martí, 2010)

Estas películas de baja producción pero de recaudación inmensa no pasarían desapercibidas a los ojos de los productores de los grandes estudios quienes verían en Meyer una fuente de ingresos rápida y segura. Así, en 1970 dirigió una película para el gran estudio 20th Century Fox, *Beyond the Valley of the dolls* con un presupuesto de más de millón y medio de dólares. El director no defraudó y la película, catalogada como “cine X” fue un éxito rotundo de taquilla. Aunque Meyer tuvo algún que otro fracaso en taquilla (*The seven minutes*, 1971) y también hubo proyectos que no llegó a terminar (como el esperado documental sobre el grupo de punk inglés, *The sex pistols*), lo cierto es que su carrera seguiría hasta el 2001, cuando rodó su última película *Pandora peaks*. Meyer murió en 2004 dejando un envidiable legado e influenciando a muchísimos directores como Quentin Tarantino, Rob Zombie o Peter Jackson.

Entrando de lleno al análisis de la película, después de la voz en off mencionada, de inmediato pasamos a ver a tres go-gos bailando (imagen 1) ante las lascivas miradas de los hombres que componen el público y que jalean incesantemente “go, baby! Go!”. Por orden de aparición son Billie (Lori Williams), Rosie (Haji) y Varla (Tura Satana) un trío de bailarinas, capitaneadas por ésta última, con ganas de problemas. Esto se ve poco después, cuando las tres chicas, cada una en su coche, hacen carreras por el desierto hasta que una parejita de jóvenes universitarios se topa con ellas. El hombre, Tommy, acaba haciendo una carrera contra las malévolas go-gos y cuando parece que éste vaya a ganar, Varla, violentamente le tiende una trampa por lo que él pierde. Este hecho hace que surja la tensión entre los dos grupos; finalmente Varla vuelve a provocar a Tommy hasta que se pelean y ella acaba matándolo (imagen 2) ante los gritos desesperados de Linda (su novia); la sonrisa de aprobación de Rosie (que se puede leer entre líneas, es la amante de Varla) y la mirada de preocupación de la tercera bailarina, Billie, quien en seguida veremos que, aunque es una mujer problemática, no es tan antisocial como sus otras dos compañeras.

A partir de este hecho, en el que podemos delimitar, acaba la introducción de la película, empieza la acción: las tres heroínas van a repostar a un pueblo cercano habiendo dejado el cuerpo de Tommy atrás y con Linda, quien está sedada. Una vez en la gasolinera, Billie, ve a un fornido joven y de quien el empleado de la estación le cuenta que tiene una discapacidad mental y que vive con su padre (Stuart Lancaster), un hombre anciano tullido que va en silla de ruedas, en un rancho cercano. También comenta que, a partir del accidente que le dejó paralítico, el hombre tiene una enorme cantidad de dinero escondido en el rancho.



IMAGEN 1



IMAGEN 2

Varla y Rosie, que escuchan esta interesante información deciden ir a por el dinero. La opción de Billie va más encaminada a seducir al joven hijo del anciano.

Una vez en el rancho, vemos que el anciano está con su hijo, el “guaperas” y con otro hijo mayor, Kirk (de lejos, el personaje más “normal” de la película). Vemos también que el anciano (del que nunca sabremos el nombre) llama a su hijo con discapacidad *Vegetable* (Vegetal) y que, en cuanto Kirk se marcha, le indica que tendrán que buscar a más mujeres. Lo que después averiguaremos es que el viejo es un misógino que usa a Vegetal para secuestrar, violar y matar mujeres pues él quedó paralítico salvando la vida a una chica que iba a ser arrollada por un tren, quien después de este heroico acto por parte del viejo se marchó despreocupadamente.

Por otra parte, Varla y Rosie traman cómo robar el dinero del viejo al cual examinarán en una surrealista cena en la que todos los personajes de la diégesis coincidirán. Aunque hay una tensión evidente (en caso de Billie por Vegetal es una tensión sexual), además de una gran desconfianza de unos por parte de otros, podemos decir que éste será el único momento de distensión de toda la película (imagen 3). Como Billie no aprueba el secuestro de Linda, se emborracha adrede para tener una excusa por la que la joven pueda escapar. A la vez, vemos que Varla se fija en Kirk (imagen 4), el mayor de los dos hermanos quien resulta ser una persona racional y amable.



IMAGEN 3



IMAGEN 4

Como Varla acaba seduciendo a Kirk –por lo que se marchan del comedor- y una serie de malentendidos propician la huida de Linda, la tensión empieza a hacerse notar de manera notoria. Es entonces cuando las máscaras que cubren a todos los

personajes empiezan a caer: El abuelo misógino quiere matar a las jóvenes y piensa, como Varla le ha comentado, que Linda proviene de una familia rica, por lo que él quiere devolverla y cobrar el rescate después de matar a las go-gos.

Por otra parte, las bailarinas corren tras Linda mientras no olvidan que tienen que encontrar el dinero del abuelo. En el desierto, donde Linda ha llegado, el abuelo y Vegetal la encuentran y el abuelo, una vez más, usa a Vegetal para retenerla con la intención de violarla. Sin embargo, Vegetal, que en absoluto es un villano acaba llorando disculpándose ante Linda (imagen 5). Al punto llegan Varla y Kirk y éste último, conmovido al ver las oscuras prácticas de su padre para las que usa a su hermano menor, decide abandonar al viejo en el desierto mientras muestra una gran comprensión por Vegetal y decide internarlo. Varla, quien ve estos gestos de humanidad, se ablanda brevemente y ofrece su ayuda: llevarlos a todos juntos de vuelta al rancho; sin embargo, ninguno de ellos la acepta (hasta el punto de despreciarla abiertamente), por lo que la protagonista toma la determinación absoluta de matarlos a todos mientras vuelve al rancho para buscales.

Cuando comenta el plan a Rosie y Billie, ésta última se opone frontalmente por lo que Varla la acaba matando con una navaja (imagen 6) ante la atónita mirada de Rosie.



IMAGEN 5



IMAGEN 6

Poco después llegan Vegetal y el abuelo al tiempo que Varla se marcha para matar, definitivamente, al anciano. Es entonces cuando Vegetal ve el cuerpo de Billie, su *affair*, en el suelo, al lado de la atónita y arrepentida Rosie, a quien matará por venganza y despecho (imagen 7). Mientras, Varla, arrolla con su coche al abuelo,

tirándolo de la silla de ruedas y descubriendo que el hombre estaba literalmente sentado encima del dinero.

Cuando al volver ve el cuerpo de Rosie sin vida, Varla trata de atropellar también a Vegetal quien, en un increíble pulso de fuerza no exento de connotaciones sexuales, consigue parar con sus brazos la fuerza del coche conducido por Varla. Sin embargo, el joven queda exhausto después de hacer tanta fuerza y muere. Es en este punto cuando Varla, fuera de sí, solo puede pensar en matar a las dos únicas personas de la trama que quedan vivas: su momentáneo amante Kirk y la inocente Linda. Con la camioneta del abuelo va hacia el desierto a buscarlos. Ellos corren hasta que la protagonista los alcanza y, tras una espectacular lucha (imagen 8) en la que Kirk va perdiendo, Linda decide coger la camioneta y atropellar a Varla, matándola y marcando el final de la película.



IMAGEN 7



IMAGEN 8

Acabada la sinopsis vemos ciertos rasgos que nos muestran que, si bien es atrevido decir que esta película es feminista, lo cierto es que subvierte enormemente los roles de género representados tradicionalmente en el cine de Hollywood y que Mulvey criticó. Como el escritor Jess Burton, un gran fan de Tura Satana, comentaría en la revista *Vice*³⁵,

Tura refleja todo lo bueno de la mujer, pero llevado al extremo que realmente debería ser. Era la respuesta a las indignidades y al sometimiento que se le ha infligido a la mujer a lo largo de toda la historia. En esta película, los hombres reciben lo que

³⁵ BURTON, Jess (2011) «Yo no intento, yo hago: adiós a Tura Satana», *Vice* [en línea], [Fecha de consulta 15/08/2017]. Disponible en: <https://www.vice.com/es/article/av98ap/yo-no-intento-yo-hago-adios-a-tura-satana>

realmente merecen. Es el ejemplo de la mujer castradora que machaca a los tíos a la voz de ¡ya!

Aunque decir que el personaje de Varla tiene “todo lo bueno de la mujer llevado al extremo” nos parece un poco atrevido y generalista, lo cierto es que en esta película podemos considerar que existe una especie de *guerra de sexos* y que está muy igualada. Pensamos que las tres bailarinas tienen su simetría en el otro sexo; así, el *alter ego* de Varla es el anciano (una persona vil sin ningún tipo de escrúpulo a la hora de conseguir lo que quiere, como la misma Varla). De hecho, cuando Varla se ablanda momentáneamente al ver la bondad de Kirk y de Vegetal, un poco desorientada pregunta al anciano: “¿Qué intentan probar?”, a lo que el viejo le responde “Tal vez que no todo el mundo es tan retorcido como nosotros”, evidenciando, así, una enemistad que tiene mucho de espejo en el que mirarse la una al otro.

Por otra parte, podemos decir que Rosie, la fiel amante (casi secuaz) de Varla es, en mayor o menor medida, Vegetal; el hijo con discapacidad mental, brazo ejecutor (literalmente) de los horribles planes misóginos de su padre. Creemos que esto es así porque ambos personajes actúan para satisfacer los deseos de los dos grandes villanos. Sin embargo, casi a la vez, ambos comprenden que lo que sus “amos” quieren les crea un conflicto de intereses. Por ejemplo, cuando Varla le pide la navaja a Rosie para matar a Billie, ésta duda visiblemente, cosa llamativa dado que ambas secuaces siempre están peleándose. Lo mismo le ocurrirá a Vegetal cuando intente secuestrar y violar a Linda y acabe rompiendo a llorar ante su incapacidad para llevar a cabo semejante orden.

En cuanto a Billie, podemos decir (en este caso, con ciertas reservas) que su personaje tiene comparación masculina en Kirk. Sin embargo, es cierto que, mientras Kirk representa el papel de una persona anormalmente “normal” en la ficción, Billie es más una bailarina problemática muy liberada sexualmente a la que, sin embargo, repelen los viles actos de Varla y trata de facilitar la huida a Linda en cuanto puede. Por esto, pensamos que esta película no cumple con los estereotipos de género tradicionales ya que la feminidad no está representada como la “otredad” de una masculinidad dominante. De hecho, incluso la feminidad más tradicional del

film, Linda, acaba empoderándose brevemente al final de la película, pues mientras Kirk va perdiendo, claramente, la batalla cuerpo a cuerpo contra Varla, Linda coge la camioneta, arrolla a la villana y es quien acaba con ella.

En este sentido, y como Roderick Heath perspicazmente señala, el final de la película con la monstruosa *gigante* Varla persiguiendo a la desesperada pareja, la muestra a ella, una mujer, como el villano prototípico de muchas otras películas de acción donde este tipo de personajes siempre son interpretados por hombres que representan a la masculinidad tradicional:

The finale, where Kirk and Linda try to escape and battle the relentless, remorseless Varla, resembles the last act of dozens of subsequent thrillers and action films, like Cameron's *Terminator* (1984) and Michael Mann's *Collateral* (2003), with the exception that in almost all of those films the juggernauts are male. (Heath, 2010)

Así, convertir a las tres go-gos, pero sobre todo a Varla en una villana de primer orden (subvirtiéndolo, para ello, los roles de feminidad frágil basados en el "ángel del hogar"), representa un desafío a los mandatos de género. Más aún si pensamos que, contra quien descarga esta rabia es (con la excepción de Kirk) contra unos hombres que representan la masculinidad tradicional (el abuelo a través de su manera de pensar³⁶ y Vegetal a nivel físico). Otra vez citamos a Heath cuando comenta:

The second great notion of *Faster, pussycat!*, after its villainesses, is the idea of playing them off against masculine characters who are enacting the kind of twisted macho intrigue then very popular in mainstream American drama (...). In these works, women are usually passive or manipulative bystanders, but here the genders are actively at war, an idea that both subverts and extends that theme. There's a kind of fantastic equality in the equation that was utterly new when the film came out (*Íbid.*)

La película, que fue bien acogida en taquilla está considerada por muchos admiradores de Meyer (solo hay que rastrear los blogs de internet que alaban su figura) como su gran obra maestra. Como ya hemos comentado de pasada al inicio del capítulo, su atrevida y novedosa estética "chicle-pop" influyó en muchos directores. Por ejemplo, John Waters comentó de la misma que «beyond a doubt,

³⁶ Una de las frases del viejo será: "Las dejamos votar, fumar y conducir. Y hasta llevar pantalones. Y, ¿qué obtenemos? ¡un demócrata como presidente!

the best movie ever made. It is possibly better than any film that will be made in the future³⁷». Y el cotizado Quentin Tarantino ha tratado de hacer un *remake* de ésta en varias ocasiones. Además, el personaje de “la novia” en *Kill Bill* (2003) está inspirado en Varla (Tura Satana).

En cuanto a las críticas que la película recibió, cabe diferenciar por una parte, las inmediatamente posteriores a su estreno, en 1965, pues recibió tanto críticas entusiasmadas que se encomendaban al arte de Meyer: «I remember seeing "Pussycat" in 1967. I was amazed. I had simply never seen characters like this before, in the movies or (needless to say) anywhere else» (Ebert, 1995), como calificaciones negativas por parte de la crítica más conservadora que, en esencia, aborrecía a directores como Meyer. Es importante, sin embargo, destacar la posterior revalorización, sobre todo a partir de la explosión del género *underground queer* en los '90, que la película ha recibido; un ejemplo de ello es el de la crítica y artista feminista B. Ruby Rich, quien en su estreno criticó el filme por “misógino y de explotación” para desdecirse en 1995 en un artículo publicado en la revista *Village Voice*³⁸:

In an article for Village Voice, queer-feminist film critic B Ruby Rich spoke about her initial hatred of the film, dismissing it as exploitative, trashy, objectifying soft-core porn, a piece of work steeped in misogyny. Thirty years later, she famously revisited it, re-evaluated it and changed her opinion.

Roger Ebert, quien también rescataría este cambio de opinión por parte de Ruby Rich, la citaría diciendo que para la crítica, la nueva visión de la película le habría mostrado poderosas imágenes de «empoderamiento que le fascinaron» (Íbid.).

En conclusión, podemos decir que esta obra clasificada dentro del cine de explotación fue una pieza cumbre de un director prolífico que no dejó indiferente a su audiencia. Con una historia no demasiado compleja mostró, eso sí, un empoderamiento femenino poco visto en el cine hasta los años sesenta donde la

³⁷ Ebert, Roger (1995) «Faster, pussycat! Kill! Kill!» *Roger Ebert* [en línea] [Fecha de consulta: 21/09/2017]. Disponible en: <http://www.rogerebert.com/reviews/faster-pussycat-kill-kill-1995>

³⁸ Guthrie, Georgina (2016) «How faster, Pussycat! Kill! Kill! Became an unlikely feminist classic» *Little white lies* [en línea] [Fecha de consulta: 14/08/2017]. Disponible en: <http://lwlies.com/articles/faster-pussycat-kill-kill-russ-meyer-feminist-classic/>

feminidad de sus tres protagonistas era agresiva, atrevida, sexualmente activa e inteligente.

4.2 *Pink flamingos*: el mal gusto como estética abyecta

Cuando en 1972 *Pink flamingos*, un largometraje del –casi- desconocido John Waters se estrenó en unas poquísimas salas, las declaraciones de la audiencia tras su visionado se grabaron para utilizarlas en lo que sería el tráiler oficial de la película:

“Absolutamente maravillosa”, “me siento muy insultado”, “fantástica”. “La tercera vez que la veo. Es un increíble ejercicio de cabeza para la gente”. “Maravillosa, la cosa más asquerosa que he visto en mi vida entera”. “No se puede creer”, “ultrajante”. “Creo que ese es el futuro de la vida en la ciudad”. “Realmente es el film más grotesco que nunca he visto” y “creo que John Waters ha puesto el dedo en el culo de América. Creo que ha puesto el dedo pulgar en el culo de América”.

Estas opiniones tan variadas pero que, sin embargo, reflejan que la película no dejó indiferente a nadie, nos permiten entrever, *a priori*, lo polémica que *Pink flamingos* ha sido desde su estreno. Sin embargo antes de detenernos en el análisis y mensajes subversivos del filme, hablaremos de su director, John Waters, catalogado por el mismo William Burroughs como “el Papa del *trash*”.

Waters nació en una familia de clase media que vivía en un suburbio de “la inmundia” (en palabras del director) Baltimore, ciudad que sería el escenario de todas sus películas. En su vecindario en seguida hizo amistad con Harris Glenn Milstead, quien unos años después se haría famoso por su alter ego *Divine*, una drag queen de 150 kilos, protagonista de *Pink Flamingos* y personaje, en suma, que se convertiría en un poderoso icono homosexual desde el estreno de la película hasta nuestros días.

Además de con Divine, Waters hizo amistad con una serie de chavales marginales de su ciudad que solían frecuentar bares de ambiente³⁹, los cuales formaban parte del circuito alternativo de la ciudad en los años 60 (recordando al Stonewall Inn), pues el director era homosexual y un claro enemigo de las aspiraciones a promoción vertical basadas en la familia nuclear heteropatriarcal propias del “american way of

³⁹ De hecho, una de las *dreamlanders* más icónicas es Edith Massey (la madre huevófila de Divine en *Pink flamingos*), a quien Waters descubrió mientras ésta trabajaba de camarera.

life". Así, junto a Divine y otras actrices y actores que le acompañarían en la mayoría de sus filmes iniciales, Waters creó una pequeña productora llamada Dreamland Productions. A todas aquellas personas que formaron parte del llamado "universo Waters" les llamaron *dreamlanders* (imagen 1⁴⁰); una serie de personajes grotescos con una autoasumida marginalidad que, a través de las cintas de Waters criticaban, entre otras cuestiones, la (doble) moral imperante, el cinismo y la ambigüedad del llamado "buen gusto".

Esto lo harían a través de las películas en las que, deliberadamente primarían unas estéticas grotescas, en ocasiones *camp* (como en la película *Desperate living*, 1977, imagen 2), y con elevadas dosis de situaciones inexplicables y absolutamente desligadas de cualquier mandato moral tradicional. Como muchos años después el cineasta, no sin cierta ironía, escribiría:

La repugnancia es solo la primera batalla en la guerra del gusto (...). Fieles compañeros, aislados somos simplemente ex católicos o judíos haraganes peleando por los límites de la vergüenza o la culpa. O peor aún, protestantes devenidos ateos alcohólicos o agnósticos maricones que se acobardan ante las grandes preguntas cotidianas. Juntos podemos ser santos de la sordidez, "los malditos, los desheredados, los no respetados y los despreciados", como llamó hermosamente Jesse Jackson a sus seguidores una vez. Pervertidos fanáticos y devotos de un nuevo dogma de suciedad. Sí, un movimiento de repugnancia para el próximo siglo, que se abrirá camino hacia abajo en la escalera de lo respetable hasta el día del juicio final, en el que se aniquilará la tiranía del buen gusto (2010:255).

En cuanto a su obra filmográfica, podemos afirmar que el cine de John Waters se divide en dos etapas. La primera, más estéticamente rompedora y agresiva, se caracterizaba por un cine más *underground*, marginal y con presupuestos muy reducidos que hacían de sus películas proyectos casi autogestionados. Su primer rodaje se materializó en un cortometraje: *Hag in Black leather Jacket* (1964) y, como diría el mismo director, solo se proyectó una vez en un bar de ambiente *beatnik* de Baltimore. *Roman Candles* (1966) y *Eat you makeup* (1968) le seguirían hasta que en 1969 se lanzaría al largometraje con *Mondo Trasho*, también conocido como *The*

⁴⁰ El elenco de *Pink flamingos*, parte de los *dreamlanders* originales. En la imagen son, de izquierda a derecha y de atrás hacia delante: Mary Vivian Pearce, Danny Mills, John Waters, David Lochary, Divine, Mink Stole y Edith Massey.

Gutter Movie donde aparecerían *dreamlanders* míticos como Divine, Mary Vivian Pearce (que hasta la fecha ha sido la única actriz que ha participado en todos los filmes del de Baltimore), David Lochary y Mink Stole. En 1970 llegarían dos obras más: *The Diane Linkletter story* y, sobre todo, *Multiple maniacs* su segundo largometraje en que nos mostraba a Divine como la “puke eater”, con una hija prostituta que, como curiosidad, era la novia de un integrante de los *Weather Underground*, grupo armado de extrema izquierda del que ya hablamos en el capítulo tercero.



IMAGEN 1



IMAGEN 2

Dos años más tarde aparecería la película que ocupará nuestro análisis, *Pink Flamingos*, donde el “rey de la basura” se explayaría sin ningún tipo de censura para mostrar una guerra entre dos familias que se disputaban el título de “la persona más inmundada del planeta”. Dicha película, junto con *Female Trouble* (1974) y *Desperate living* (1977) formarían lo que se llamó la “*trash trilogy*” o “trilogía de la basura”, por ser filmes donde tanto la depravación de sus personajes como la característica estética, a caballo entre lo *camp* y el *kitsch*, le darían fama no solo en los circuitos alternativos de los EEUU, sino también de Europa. De hecho, estas tres últimas películas estaban producidas por New Line Cinema, productora de reciente creación (1967) y apartada de los grandes estudios de filmación que, sin embargo, adquirió una importante visibilidad gracias a las películas del polémico director.

Fue después del éxito cosechado a raíz de la “trilogía de la basura” cuando el director viró su rumbo hacia mercados más amplios, hacia el *mainstream*. Aunque, ciertamente, a partir de este momento el director nunca hizo películas tan abiertamente grotescas como en sus inicios, lo cierto es que el mensaje de

desprecio hacia las clases medias norteamericanas y el “american way of life” seguirían dando sentido a su obra. Así, en la década de los '80, Waters recuperaría a Divine (su musa no actuó en *Desperate living*) para la comedia negra *Polyester* (1981) en la que, con mirada satírica, Waters nos mostraría la vida en los suburbios de Baltimore. Hasta siete años después no estrenaría *Hairspray* en un giro definitivo hacia la audiencia *mainstream* con un musical (género característicamente *camp*) que, si bien tuvo una recaudación moderada, en la década de los '90 se convirtió en cinta de culto, probablemente por ser la última cinta en la que Divine trabajaría con Waters, pues la famosa drag queen moriría el mismo año del estreno de *Hairspray*.

Siguiendo con el género musical, en 1990 Waters haría su particular versión del taquillazo *Grease* (1978), a través de *Cry-Baby*, siendo un joven Johnny Depp el protagonista. El de Baltimore seguiría trabajando con actores reputados como Kathleen Turner en *Serial mom* (1994), Edward Furlong y Christina Ricci en *Pecker* (1998) o Melanie Griffith y Stephen Dorff en *Cecil B. Demented* (2000). Su última película, en 2004 es (hasta la fecha) *A dirty shame*, largometraje en el que el de Baltimore volvería a su característica estética grotesca y de mal gusto, por la cual se ganó el título de “rey del trash”.

En cuanto al largometraje que nos ocupa, el argumento es simple: Divine ha sido declarada la persona más repugnante del planeta por un periódico local, hecho por el cual ha tenido que irse con su madre Edie (Edith Massey) -una mujer mayor obesa y discapacitada mental, la cual se sienta todo el día en una cuna y que siente una gran atracción por los huevos (imagen 3), alimento que no deja de devorar-, su compañera de viaje Cotton (Mary Vivian Pearce) y su hijo delincuente Crackers (Danny Mills) a vivir a una autocaravana en medio de un bosque por las inmediaciones de Baltimore bajo el pseudónimo de Babs Johnson.

El título concedido a Divine no agrada en absoluto a los Marble, una pareja heterosexual en la que Connie (Mink Stole) y Raymond (David Lochary) secuestran a mujeres a las que preña su criado Channing para vender los bebés a lesbianas en el mercado negro. Por si esto fuera poco, también se dedican, entre otras depravaciones, a vender heroína envuelta en papel de caramelo a los colegios de los alrededores. Por todo ello, esta pareja (otra de las pasiones de Raymond es

acosar a jovencitas a las que enseña su pene mientras él viste un antifaz (imagen 4)) piensa que ellos son las personas más guarras y repugnantes del planeta y están dispuestos a quitarle ese título a Divine, persona con la que están obsesionados.



IMAGEN 3



IMAGEN 4

Por otra parte, vemos la cotidianidad de la familia de Divine como personas que se sienten muy a gusto con el título concedido a ésta, de hecho cuando ella va de compras por el centro (siendo por su grotesca apariencia⁴¹ objetivo de muchísimas miradas indiscretas) se siente segura de sí misma e incluso se pavonea; todo ello acompañado de una excelente banda sonora con rock and roll clásico. Este paseo sirve para contextualizar y mostrar al espectador quién es Divine a través de su rutina (no duda en robar la carne del mercado poniéndosela en sus genitales; tampoco en hacer sus necesidades en medio de la calle). Mientras tanto, su hijo Crackers está practicando la zoofilia hasta el punto de matar al animal introduciéndolo en la vagina de una espía de los Marble ante la mirada voyeurística de Cotton (imagen 5).

Un par de escenas después vemos a los Marble en su escena de sexo, la cual se ha interpretado como una crítica de Waters al sexo heterosexual, pues la forma que tienen de relacionarse es a través de la acción fetichista de chuparse los pies (imagen 6), pero son interrumpidos por una llamada que les informa del paradero y alias de Divine. Ya que el cumpleaños de nuestra protagonista se acerca los Marble deciden enviarle un paquete con un regalo muy personal en cuya postdata puede

⁴¹ No hay que olvidar que Divine es una drag queen obesa con un excéntrico maquillaje y un peinado que no oculta la calvicie de Harris Glenn Milstead.

leerse “the filthiest people alive”, “la gente más repugnante viva”: Una vez que representa una declaración de guerra.



IMAGEN 5



IMAGEN 6

El cumpleaños de Divine llega y una pandilla de personajes marginales se congrega para regalar a la diva unos extraños presentes; desde droga hasta una cara de cerdo ensangrentada. Los Marble también están ahí, acechando y espiando. Sin embargo, cuando un anónimo invitado completamente desnudo “canta” *Surfin bird* con su ano, hasta ellos se escandalizan y deciden llamar a la policía⁴². Esto no servirá de mucho pues entre todos los invitados masacrarán a los agentes (de una forma, podría decirse desacomplejada y festiva) para, después, practicar el canibalismo. Otra escena chocante llegará cuando Divine y su hijo Cracker se cuelen en la «horrorosa casa heterosexual» de los Marble, para impregnarla de sus fluidos hasta llegar a una situación de incesto absolutamente explícita en que Divine hace una felación a Crackers.

Cuando Connie y Raymond vuelven a casa los muebles se mueven inexplicablemente en señal de repulsa para darse cuenta –demasiado tarde- de que Divine, Crackers y Cotton les están esperando para capturarles. Así, todos los protagonistas vuelven al solar de Divine donde la prensa local les espera pues la diva les ha llamado con la intención de venderles la exclusiva de un juicio con ejecución. Esta última parte del filme trata del asesinato a los Marble, previa deliberación cuya jueza es Divine y testigos Crackers, Cotton y la propia Divine. Los periodistas a quienes no parece importar ni escandalizar en absoluto la escena

⁴² El argumento que los Marble usan para denunciar la fiesta de Divine es que ésta es «obscena e inmoral».

(imagen 7) se centran más en recoger las impresiones y motivaciones de los tres futuros asesinos, los cuales, por otra parte están absolutamente tranquilos⁴³. De hecho, será en esta parte, a raíz de la pregunta sobre sus creencias políticas cuando Divine hará el gran discurso apelando a los impulsos más bajos del ser humano: «¡Mátalos a todos ya! Perdonar asesinatos en primer grado; canibalismo de abogados comemierdas. La guarrería es mi política; ¡la guarrería es mi vida!», mientras posa seductoramente para la cámara.

Antes del asesinato, atan a los Marble a un árbol donde les humillan mientras Connie y Divine se llaman “Dios” la una a la otra y los periodistas toman nota de todo. Nuestra protagonista les ordena que usen sabiamente estas imágenes, esto es, que la ejecución sea portada a modo de advertencia para futuros competidores. Una vez Divine mata a sus enemigos disparándoles, los periodistas se marchan agradeciendo “la velada” y los tres delincuentes buscan un lugar nuevo desde el que empezar de cero y, de paso, huir de la justicia.

La película acabará sin embargo, con un plano totalmente intrascendental que rompe con el hilo argumental: un perro defeca en la calle y Divine, en un acto de coprofagia real (John Waters hizo el plano secuencia para que pudiera verse que la escena es absolutamente real), se come las heces del perro mientras sonríe a cámara (imagen 8).



IMAGEN 7



IMAGEN 8

⁴³ Los periodistas, al pedir declaración a Cotton sobre el futuro asesinato a los Marble, le preguntan si «los asesinatos le hacen feliz» a lo que ella, con una mirada encantadora contesta: «Asesinar solo libera tensiones, Mr. Curzan. Para que matar te haga feliz ya debes ser feliz antes y yo estoy completamente en paz conmigo misma. Totalmente feliz».

Este filme, donde hemos podido ver incesto, asesinatos a sangre fría, zoofilia, coprofagia y canibalismo entre otras muchas depravaciones, fue recibido por gran parte de la audiencia a quien iba dirigido como una ácida crítica satírica de los valores morales inculcados en la conservadora sociedad norteamericana.

Aunque Waters en una entrevista respondía que su película solo quería «hacerle pasar al público un buen rato» (Breckon,2013:514), lo cierto es que es difícil corroborar esto pues los personajes que por el filme desfilan eran lo más marginal que podría existir con el factor añadido, además, de que estaban absolutamente felices de ello y, de hecho competían por seguir siéndolo. Además, los personajes físicamente grotescos tanto de Divine como de Edie (con su extraña fascinación inclasificable por los huevos), nos situaban en la pantalla ante personajes que, justo al contrario de lo que Laura Mulvey criticó acerca del Hollywood clásico, no estarían pensados para el placer visual del espectador hombre heterosexual; más bien, de hecho, la construcción de los personajes estaba hecha para repugnarles pues, sobre todo, estos dos personajes, al ser absolutamente inclasificables, entraban dentro de los parámetros de “lo abyecto”.

La crítica no iba sólo enfocada hacia la artificial construcción del sistema sexo/género heterosexual sino que también era una mirada sarcástica hacia ciertos movimientos progresistas de izquierda que demandaban la integración de grupos históricamente marginados e invisibilizados (como los homosexuales) en los estamentos tradicionales de la sociedad a través, por ejemplo, de la legalización del matrimonio gay o la adopción de criaturas. Como Anna Breckon, perspicazmente observaría, a Waters jamás le interesó formar parte de la estructura de una sociedad a la que aborrecía:

This statement [*Pink Flamingos*] should be read as a critical attempt by Waters to disassociate his films from the progressive values of the gay liberation movement, including its affirmation of gay identity and its demand for a more equitable social order. Not the apathetic refusal to engage with social critique it might initially seem, Waters' response polemically questions the efficacy of redemptive politics to effect social change. This anti-redemptive assertion may be the filmmaker's most frequently reiterated social message, one reinforced by Waters' forthright veneration of cultural filth in all its multifarious constellations (*Ibid.*)

Por ello, el director optó por “hurgar en la basura”. Así, esta especie de “tercera vía” que proponía se centraría en engrandecer lo que para nadie más era importante: la basura, lo grotesco y abyecto, aquello repugnante y guarro «filth is the moral of *Pink Flamingos*’ story» (*Ibid*:516), porque no habría en la película ningún otro tipo de moralidad. De hecho, una de las características más interesantes de la narración es que todos y cada uno de los personajes son personas que no encajan en ningún tipo de “identidad” preestablecida; todos ellos son de lo más dispar. Lo único que les une es su deseo de ser excluidos de cualquier categoría universal; les complace estar en la marginalidad: los protagonistas no buscan la integración en la sociedad.

By privileging filth –a structural position defined in opposition to the good- these films rage against redemptive politics, suggesting that the eradication of social antagonism is not only impossible but also undesirable. In the place of a utopian vision of social cohesion, Water’s early works elucidate the potential in embracing the critical, political and visceral space of social negativity (*Ibid.*).

Esto se puede apreciar en la última escena de la película, pues cuando Divine encuentra el perro que justo acaba de defecar, una voz que nos ha servido de hilo conductor durante toda la película nos pregunta expresamente: «¿La gente más guarra viva?, ¿Ustedes piensan que conocen a alguien más guarro aún? Observen cómo Divine demuestra que no solo es la persona más guarra del mundo sino que también es la actriz más guarra del mundo. ¡Lo que están a punto de ver es una cosa real!». El hecho de que Waters no quisiera cortar la escena en ningún momento porque si no el público habría pensado que la coprofagia era un montaje así como de que la voz en off nos advierta la realidad de la escena, saliéndose así de la linealidad narrativa-, permite que entendamos cuán importante fue esa escena para el director quien nos estaba afirmando que no solo en la ficción los actores (llámese “clan Divine” o “los Marble”) eran personas repugnantes sino que esta elección era real⁴⁴. Como expone Alejandro Donaire:

El acto coprófago de la última escena instala una tensión que, a partir de lo abyecto como acto performativo, desarticula los márgenes de la ficcionalidad del filme, permitiendo –en parte- que el Baltimore de Waters se vuelva patrimonio de una

⁴⁴ Como curiosidad cabría apuntar que muchos de los decorados fueron robados por falta de presupuesto. También trataron de encarcelar a Divine durante el rodaje pues la pillaron en medio de un robo. Se libró porque argumentó que estaba actuando para una película.

realidad abyecta respecto a las normas de progreso invocadas por el *New Deal*. La imagen del excremento de perro entre los dientes de Divine nos ubica frente a la inversión de los valores sociales concedidos a la materia fecal (...). Así, aun cuando la pulcritud es una de las manifestaciones de la modernización capitalista a escala global, parece que al interior del *American dream* estas expectativas de limpieza son imposibles de cumplir. El recurso paródico llevado a cabo por Divine da cuenta de una verdad: la del hombre-normal, que es incapaz de ser satisfecho: su cuerpo, coherente y productivo, jamás puede materializarse plenamente, salvo como contraste de la exuberancia de los deseos de consumo que son los mismo productos estandarizados que permiten su realización performativa (2015:181).

Siguiendo con la argumentación de Donaire e introduciendo aquí el significado que Julia Kristeva otorgaba a lo abyecto desde un punto de vista psicoanalítico, podemos observar el potencial subversivo de *Pink Flamingos*; para ello, conviene citar a Kristeva cuando, en una entrevista explicaba qué era para ella lo abyecto:

an extremely strong feeling which is at once somatic and symbolic, and which is above all a revolt of person against an external menace from which one wants to keep oneself at a distance, but of which one has the impression that it is not only an external menace but that it many menace us from the inside (Hoffman,1988:135).

Este sentimiento de repulsa y fascinación simultáneos⁴⁵ es, precisamente, lo que *Pink Flamingos* nos hace sentir; al ser los protagonistas personajes marginales que se enorgullecen de su repugnancia, es complicado –por no decir imposible- sentir empatía hacia ellos. Sin embargo, esta seguidilla de personajes que, felizmente, causan el mal a su alrededor, nos impiden dejar de mirar la pantalla por un momento. No podemos estar más de acuerdo con las apreciaciones de Jack Stevenson quien describía a Edie (la madre *huevo*fila de Divine) como “demasiado”; un personaje absolutamente grotesco y abyecto:

Edie, ‘the Egg Lady’ is a hilarious grotesque because she blows our circuits. She is simply too much, she overloads anyone’s capacity to feel genuine pity for her... Had any filmmaker attempted a serious investigation into why an aged, over-weight, imbecilic woman would sit in a play-pen all day it would all quickly become hopelessly depressing... Her scenes work because they are completely over the top, but it also depends on the individual viewer’s capacity to set aside normal human responses to

⁴⁵ Como hemos comentado en la introducción, esa misma sensación sentiría Sontag al encontrarse ante la estética camp, cosa que nos ayuda a ver cómo de conectados están estos dos conceptos.

the situation, and some could not. They were genuinely shocked and repelled (1997:5).

Divine tampoco se queda atrás si hablamos de personajes grotescos, inclasificables y abyectos. Desde un punto de vista *queer*, Divine es un personaje fuerza que nos hace cuestionarnos el sistema sexo género como algo artificial y creado, en absoluto natural. Si Foucault, entre otros, criticó que el cuerpo se encuentra inmerso en un campo de relaciones de saber-poder que lo cercan, explorándolo, con el fin de hacerlo productivo a través de una serie de ejercicios identificados como *anatomía política* (1975) y Judith Butler, en palabras de Alejandro Donaire, (2015:177) apuntaba en esta línea que

No hay cuerpo como tal si no cuando operan las redes de significación que lo hacen coherente, diferenciado e identificable, entendiéndolo como una realización performativa: no como una identidad en sí, ni como mera facticidad, si no como una materialidad con significado, una materialización constante de posibilidades,

el cuerpo de Divine, así como su maquillaje artificial, se sale completamente de estas reglas no escritas, las cuales se (re)producen, según Butler, a través de la repetición regularizada y obligada de normas. Pero,

a través del exceso de cuerpo, la femineidad obscena de ella/él invoca una materialización excesiva de la norma, estableciendo una concreción imposible de la posición subjetiva verdadera, una copia fallida. Aquello que podría ser verdadero, al ser intervenido por rasgos abyectos, se presenta como su parodia (*Ibid*: 180).

De hecho, esta parodia del cuerpo y sexualidad legitimada a través del sistema heteropatriarcal es otro dato más que nos anuncia que estamos ante un espectáculo *freak*, un “montón de basura” que *escupe* su rabia a través de una risa grotesca, pantagruélica y desesperada a la moral imperante. *Pink Flamingos* es la peculiar terapia (de choque) que Waters nos ofrece: «the film presents itself less a narrative than a carnival, a freak show in which the performers carry out various acts to shock and disgust the audience». (Breckon: 517). Para Waters, lo importante era hacer una película que no dejara a nadie indiferente; una película a través de la cual, sus espectadores pudieran, si lo necesitaban, vomitar en medio de su proyección; se trataba de mostrar al público que no se había hecho todo en el cine si no que lo repugnante y escatológico seguía siendo en los '70 un tema tabú.

To me, bad taste is what entertainment is about. If someone vomits watching one of my films, it's like getting a standing ovation (...). I've always tried to please and satisfy an audience that thinks they've seen everything. I try to force them to laugh at their own ability to still be shocked by something. This reaction has always been the reason I make movies. I hate message movies (1981:2).

Las reacciones que la distribuidora New Line Cinema registró para promocionar la cinta -rescatadas inicio de este epígrafe-, sumadas a algunas críticas bastante negativas por parte de prensa más tradicional⁴⁶ nos confirman que la cinta fue todo un *shock* hasta convertirse en una película de culto. No solo eso, podemos decir que a día de hoy el filme sigue fascinando y repugnando a partes iguales a sus espectadores, pero, que desde luego no ha pasado de moda.

Prueba de ello pudiera ser que durante el mes de octubre de este año, John Waters ha sido el invitado de honor al I Festival de Cultura Basura de Málaga donde se proyectó *Pink Flamingos* ante su presencia donde él mismo corroboró su opción político-estética por el “mal gusto” y por la risa grotesca como herramienta subversiva: «Creo que el mal gusto es un arma esencial para reírnos de la actualidad en estos momentos. Especialmente en mi país, con el presidente que tenemos, que es una broma», para zanjar con un: «Yo empecé a hacer cine por dos motivos: hacer reír a mis amigos, y causar problemas. La risa es la mejor forma de vencer a tus enemigos. La mejor manera de enfrentarte a ellos es riéndote de ellos⁴⁷».

4.3 Myra Breckinridge, ¿el nuevo Hollywood?

Si la acepción *camp* tuviera que plasmarse en una película concreta, ésta sería *Myra Breckinridge*. Rodada a partir de la novela homónima de Gore Vidal, la película fue

⁴⁶ A modo de ejemplo, *Variety* la describió como «seguramente una de las películas más viles, estúpidas y repulsivas». Para el *New York Times* fueron «restos de perversión humana con elementos misteriosos. Monstruosa». Y el medio más disgustado con la cinta, el *Philadelphia Daily News* la calificó de «Obscena, sinvergüenza, que Dios perdone a los responsables por tramar tan vulgar y ofensivo desorden». Extraído del blog *Multiple maniacs. Pulp y rarezas varias*.

⁴⁷ REDACCIÓN (2017) «'El mal gusto es un arma esencial para reírnos de la actualidad' John Waters en La Térmica» *Cultura y educación* [en línea] [Fecha de consulta: 20/10/2017]. Disponible en: http://www.malaga.es/cultura/1315/com1_md3_cd-33688/gusto-arma-esencial-para-reirnos-actualidad-john-waters-termica

un claro intento por parte del estudio de Hollywood 20th Century Fox de apropiarse de los discursos y estéticas subversivas que se habían empezado a popularizar sobre todo en la década de los '60. La causa de ello es que dicho estudio había producido unos cuantos musicales que habían resultado ser absolutos fracasos de taquilla⁴⁸ incapaces de conectar con una audiencia amplia, al contrario de lo que sucedía con directores *menos queridos* por Hollywood como, por ejemplo, Russ Meyer, quien con presupuestos muy limitados dirigía películas muy exitosas, como ya hemos comentado anteriormente. De hecho, y en estrecha relación con esto, el mismo año del estreno de *Myra Breckinridge* (1970) también vería la luz el primer largometraje de Meyer producido por el mismo estudio de Hollywood, *Beyond the Valley of the dolls*.

Volviendo a la película que nos ocupa, para dirigir esta cinta los estudios buscaron a un director con bastante poca experiencia, el británico Michael Sarne (Londres, 1940), pues solo llevaba dos obras a sus espaldas: el cortometraje *The road to St. Tropez* (1966) y *Joanna* (1968). Fue éste último largometraje⁴⁹ (distribuido en los EEUU por 20th Century Fox) el que llamó la atención de los ejecutivos quienes buscaban un punto de vista más desacomplejado, fresco y *joven* en sus películas con la intención de conectar con un público que, parecía, les estaba dando la espalda en sus últimas producciones. Obviamente, que la película fuera la versión cinematográfica del *best seller* de Gore Vidal tampoco fue fruto de la casualidad, pues el polémico libro (que trataba sobre un cambio de sexo de un crítico de cine) prometía una expectación y el éxito de taquilla que los ejecutivos de Hollywood tanto necesitaban. Sin embargo, hay que destacar que la adaptación al séptimo arte fue escrita por el mismo Sarne -acompañado de David Giler (uno de los productores ejecutivos)-, esto quiere decir que Gore Vidal, aunque lo intentó, no fue quien adaptó su propia novela a la pantalla, razón por la cual la versión cinematográfica llegó a divergir tanto del libro.

⁴⁸ Como por ejemplo serían las películas *Dr. Dolittle* (Richard Fleischer, 1967), *Star!* (Robert Wise, 1968) o *Hello, Dolly!* (1969).

⁴⁹ Dicha película trataba de un romance interracial que ocurría en Londres bajo un prisma absolutamente jovial y desacomplejado.

Hemos comentado que Michael Sarne era bastante inexperto para cuando tuvo que rodar *Myra Breckinridge*, de hecho era más conocido como cantante de pop que como director de cine; y es destacable, de hecho, que debido al enorme fracaso – tanto de crítica como de taquilla⁵⁰– que *Myra Breckinridge* resultó ser, su carrera nunca se recuperaría y después de éste largometraje solo rodó, en 1994, *The punk and the princess* (una adaptación de la novel *The punk*, de Gideon Sams) y un documental, en 1995, sobre el festival de música de Glastonbury⁵¹.

El argumento de la película es bastante sencillo –no por ello menos rompedor y transgresor en los '70-: Myron Breckinridge (interpretado por el crítico de cine Rex Reed) es un crítico de cine que se somete a un cambio de sexo para convertirse en Myra (Raquel Welch) con dos objetivos claros: el primero es “destruir la masculinidad tradicional” y el segundo, en relación con ello, tratar de cambiar los cimientos sobre los cuales se asientan las bases del gusto que se reproducen en los estudios cinematográficos más importantes. Myron se muda a Los Ángeles ya convertido en Myra pues su tío Buck (John Huston) es el director de una academia de arte dramático en dicha localidad. Myra explicará que es la viuda de Myron y que la mitad de la academia le pertenece a ella a través de su difunto marido⁵², cosa que no hará gracia a Buck. Por otra parte, en dicho lugar, Myra conocerá a algunos de los alumnos: el atractivo (pero corto de miras) Rusty Godowski (Roger Herren) y su novia Mari Ann (interpretada por una jovencísima Farrah Fawcett). Mientras el tío Buck trata de dilucidar si Myra realmente es quien dice ser, se ve forzado a darle

⁵⁰ El presupuesto del filme fueron unos 5 millones de dólares de los que apenas se llegaron a recaudar 3 millones.

⁵¹ Algo más de presencia tendría en el mundo de la interpretación donde se ha mantenido activo de manera intermitente hasta hace bien poco; entre otras series y películas ha actuado en *Appointment with death* y *War and remembrance* (ambas de 1988), *The fourth angel* (2001) *Eastern promises* (2007) o *Los miserables* (2012).

⁵² Pues la academia pertenecía tanto al tío Buck como a su hermana Gertrudis, la difunta madre de Myron.

una plaza como profesora de la clase de “actitud y empatía”, lugar a partir del cual Myra enseñará a sus alumnos a ver la industria del cine desde otras perspectivas⁵³.

Por otra parte vemos a Leticia Van Allen, una exitosa representante de aspirantes a actores (interpretada por Mae West), cuyo papel no es indispensable para seguir el hilo narrativo del filme, pero que representa un poderoso personaje de empoderamiento femenino (al igual, indudablemente que la propia Myra) del que hablaremos posteriormente.

Poco más se puede comentar del argumento sin hablar del peculiar estilo absolutamente *camp* de la película. Durante todo el metraje observaremos una estética exagerada, artificial y completamente surrealista, acompañada de canciones y bailes que rompen con el hilo narrativo en cada momento. Además, una de las características más notables de dicha producción es que adoptó fragmentos de viejos clásicos de Hollywood⁵⁴ para, descontextualizados, mezclarlos estratégicamente en la ficción, creando, de esa manera muchos dobles sentidos que, como veremos más adelante, no gustaron en absoluto a la crítica más tradicional.

Así, después de la primera escena de la película donde vemos una carta manuscrita por Myron para explicarnos la historia que vamos a presenciar, nos sumergimos de lleno en la ficción para ver un supuesto quirófano⁵⁵ en Copenhague donde unos cuantos espectadores (acompañados de una mujer que no para de sacudir un látigo) esperan que un doctor entre en escena. Cuando éste lo hace, recibe una ovación, pues, presumiblemente, será el primer doctor en la historia que haga un cambio de sexo. Así, vemos a un tranquilísimo Myron (sin anestesia, simplemente tarareando en un diván) a quien no parece importar que el cirujano esté fumando un cigarro o

⁵³ Pues la escuela, de dudosa calidad, se centra en “retener” a sus alumnos a cualquier precio para que sigan pagando las cuotas antes que dejarles licenciarse. Por ello, las clases son de un nivel muy deficiente amoldado a las ya dudosas necesidades intelectuales de los alumnos.

⁵⁴ Entre los que se encuentran *Dante's Inferno* (Harry Lachman, 1935), *The mark of Zorro* (Rouben Mamoulian, 1940), *The little foxes* (William Wyler, 1941), *Kiss of death* (Henry Hathaway, 1947) o *The pride of St. Louis* (Harom Jones, 1952).

⁵⁵ Hablamos de “supuesto” porque la estancia es una habitación llena de espejos convexos y cóncavos que poco tiene que ver con un quirófano corriente.

que el primer utensilio que tome sea un cuchillo de cocina en vez de un bisturí (imagen 1).

Una vez el cambio de sexo está hecho, entran los créditos iniciales en los que Myron camina por el paseo de la fama de Hollywood desde donde, detrás de él, aparecerá Myra para sustituirle y bailará durante todos los créditos la canción de Shirley Temple “You gotta S-M-I-L-E”. Es interesante, en este aspecto, destacar el hecho de que mientras Myra (Welch) está bailando aparece el nombre de “Rex Reed” superpuesto a ella (imagen 2) ayudándonos a entender que Myra (Raquel Welch) y Myron (Rex Reed) son la misma persona y enfatizando, pues, que la película será un constante “baile de máscaras” en el que el uso de estas se empleará para tratar de *desenmascarar* todas las conductas normalizadas que, a base de repetición y reproducción crean estereotipos de género y modelan las bases del gusto.

Como el norteamericano David Scott Diffrient comenta: «the opening credit sequence begins (...) while introducing the equally concepts of masquerade, passing, transference, and possession –the later term specially relevant in the overlapping contexts of participatory fan cultures and trash film reception» (2013: 62).



IMAGEN 1



IMAGEN 2

El hecho de que los créditos de inicio se bailaran con la canción de Shirley Temple tampoco fue, evidentemente, casualidad. De hecho, a la joven niña prodigio de Hollywood se la verá durante la ficción en más ocasiones pues, como hemos comentado anteriormente, una característica del filme que disgustó enormemente a la crítica fue el uso de cortes de diferentes películas pertenecientes al Hollywood clásico. Sarne las puso con la intención de, por un lado, acentuar la artificialidad de

la narración (característica ineludible de la estética *camp*). Sin embargo, la gran crítica que el director haría a partir de estas imágenes descontextualizadas se refería a cómo éste cine recaía en demasiadas ocasiones en la (re)creación de valores moralmente conservadores.

Anticipating postmodernism's reliance of multiple, decontextualized, depthless images and signifying surfaces, the cacophony of ironic commentary supplied by these short bursts of archival film clips overwhelms the senses and stunts the spectator's ability to summarize *Myra Breckinridge*. (*Ibid*: 54).

Por ello, *Myra Breckinridge* es una película que, en el uso generalizado del pastiche, buscaba la parodia. Un ejemplo de ello es la escena en la que Myron⁵⁶ se está masturbando pensando en su alumna Mary Ann, quien le atrae muchísimo. Cuando el crítico llega al clímax, se intercala un clip en el que Oliver Hardy recibe, en la cara, la espuma de una botella bien agitada de champán con connotaciones sexuales obvias (imagen 3). Si el uso de este clip enfureció sobremanera a la crítica, lo cierto es que no era el que inicialmente se iba a usar: la idea de Sarne era utilizar un fragmento de *Heidi* (1937) donde la dulce Shirley Temple recibía un chorro de leche de cabra en la cara. Así, podemos decir que la película, en el uso deliberado de estas imágenes pertenecientes al Hollywood clásico que perdían totalmente el sentido inicial para ser ridiculizadas, establecía una clara diferencia entre el “nuevo Hollywood” que esta misma película representaba y las “viejas” imágenes del pasado.

A través de un uso formal de la exageración como eje vertebrador de la narración, esta ficción también se caracterizó por una parodia de sus mismos personajes. No fueron solo las actuaciones deliberadamente sobreactuadas de Raquel Welch, Rex Reed o John Huston; las conversaciones en sí, -de un dramatismo poco creíble- nos llevan a pensar que Sarne no buscaba ningún tipo de verosimilitud. Más que eso pretendía acentuar ciertas maneras de pensar y actuar normalizadas en la sociedad norteamericana para, a través de la exageración, demostrar cuán conservadoras podían llegar a ser. No solo eso, la crítica a la doble moral de su país es bastante paradigmática en una escena: a Rusty le detienen por un delito menor y Myra va a

⁵⁶ Cabe decir que aunque todo el mundo ve a Myra, el personaje de Myron está también presente durante el film, como parte masculina de la protagonista.

buscarle, sin embargo tiene que escuchar el discurso –o mejor dicho, regañina- que el juez tiene preparado:

Ninguna nación podrá soportar mucho tiempo la masacre del comunismo ateo que ha penetrado en lo más profundo del sur de California. Estar en alerta sobre lo que trama el vecino es el precio de la libertad. Señorita Breckinridge, no le pierda de vista en ningún momento. Y recuerde que los comunistas utilizarán cualquier trama infernal conocida para abrirse camino en nuestras iglesias y supermercados. Y siendo así, sólo nos queda la Asociación Nacional del Rifle entre una América Libre y una terrible ocupación comunista. Teniendo esto presente podremos combatir el desorden y la paulatina degeneración expresada por el Kremlin y respaldada por el Tribunal Supremo de los EEUU.

Este rancio juez es, sin embargo, menos “recto” en otros hábitos personales pues, mientras sermonea a Myra y Rusty soborna a un hombre que entra en su despacho y cuando éstos se van se enciende un porro (imagen 4). Creemos que tanto Gore Vidal como Michael Sarnoski hicieron referencia, a través de este hipócrita juez, al macartismo, a través del cual, en la década de los '50 se perseguiría a artistas e intelectuales por su presunta condición de comunistas.



IMAGEN 3



IMAGEN 4

Si seguimos hablando de exageración, sin duda tenemos que hablar de Leticia Van Allen. Este personaje, quizás el más camp de toda la película fue interpretado por Mae West, en una elección nada inocente de los productores. Como expone Diffrient:

Her willingness to play an exaggerated version of herself both on-screen and off, parading around in kitschy, body-hugging costumes in front of camera as well as at premieres attended by her fans, many of whom took transgressive pleasure in seeing her defy the codes of traditional femininity. (2013: 59).

El hecho de que Mae West⁵⁷ actuara en esta película después de unos treinta años sin aparecer en pantalla fue uno de sus principales reclamos (de hecho, en los créditos iniciales, el primer nombre que aparece es el de ella cuando, en realidad, actuó en unas pocas escenas y su personaje no tiene demasiado peso argumental). Esto se leyó como un intento de West por adaptarse al nuevo *star system* que el nuevo Hollywood demandaba.

Así, Leticia Van Allen (su alter ego en la ficción) es una agente-manager de actores con un increíble éxito profesional por lo que todos los hombres que esperan triunfar en el mundo del cine tienen que llamar a su puerta. Sin embargo, la manera de Allen de escoger a los futuros artistas es peculiar: su despacho, que en realidad es una sala absolutamente rococó con una cama, será el escenario en el que la manager puntuará a los hombres después de acostarse con ellos. Solo por eso, podemos ver que Leticia, al igual que Myra, desafía todos los códigos de moralidad y normalidad en cuanto a roles de género, pues, lejos de una feminidad pasiva, lo que Leticia busca es el disfrute carnal a través de su situación de poder. Todo en ella tiene connotaciones sexuales, como por ejemplo que la academia celebre una fiesta en su honor para premiarle; no con un Oscar, como preguntará Myra, sino con un falo de oro. De hecho, en dicha celebración, la diva sale cantando una serie de canciones perfectamente coreografiadas (imagen 5) en una velada por todo lo alto. Es interesante una conversación que ambas protagonistas tienen cuando Myra se presenta a Leticia, equiparándola en inteligencia a su difunto marido (ella misma), donde la ácida crítica hacia los críticos de cine tradicionales es notable:

MYRA: Permítame que le diga que el suyo es el único cerebro comparable al de mi difunto esposo.

LETICIA: Se lo agradezco mucho, encanto, pero... ¿a qué se dedicaba su difunto marido?

MYRA: Escribía libros sobre películas.

⁵⁷ Hay que tener en cuenta que West había sido toda una institución del Hollywood clásico; de hecho, Billy Wilder la tuvo en cuenta a la hora de interpretar a Norma Desmond en *Sunset Boulevard* (1950) y, por ejemplo, Salvador Dalí pintó un cuadro en 1934-1935 –titulado *Retrato de Mae West que puede utilizarse como un apartamento surrealista*– en honor a la actriz.

LETICIA: ¡Oh!, ¿era marica?

MYRA: Aparentemente era americano. Un ligón viril y potente del oeste de la calle 57, pero en el fondo era...

LETICIA: Era marica. Siéntate encanto, creo que debes de ser muy lista.

Por ello, podemos concluir que el personaje de Leticia (pero también el retorno al celuloide de Mae West) fue un claro mensaje hacia quienes habían defendido históricamente el cine hecho por los grandes estudios en las décadas anteriores: los tiempos habían cambiado y el cine ya no servía para legitimar un tipo de mirada heterosexual que beneficiaba a la masculinidad tradicional.

En este sentido, es necesario destacar otra icónica escena que fue tildada como “uno de los momentos más repugnantes en la historia del cine⁵⁸”: la sodomización - con un dildo⁵⁹ - de Myra a Rusty (imagen 6), a través de la cual Myra trataría de abrir los horizontes sexuales del joven “machito” homófobo mientras le ataba a una camilla y le quitaba los pantalones. Esto lo dice ella específicamente, justo antes de violarle:

MYRA: Voy a follarte Rusty, es muy simple. Lo que a veces nos da la naturaleza no siempre es bueno para nosotros. Posiblemente crees que ser un hombre es muy sencillo. “Un tío debe follar con chicas”, dijiste. Yo te lo intenté explicar, pero tú no quisiste hacerme caso. Así que me temo que será necesaria una demostración práctica.

RUSTY: ¡Oh Dios mío, vas a matarme!

MYRA: Tranquilízate Rusty, solo voy a hacerte esto a ti y al resto de América. Necesitas sencillamente una demostración práctica de que la masculinidad no existe. Murió con Burt Lancaster en Veracruz. Tu masculinidad te la quitaron Errol Flynn y Clark Gable. Yo me limitaré a proporcionarte el toque de gracia.

Este mensaje que Myra –previo Gore Vidal-, a través de Rusty, daba a América, no fue bien recibido, en general, en dicho país. De hecho, Michael Sarne había tenido dudas a la hora de aceptar la dirección de esta película por la escena en cuestión y

⁵⁸ Bahrenburg, Bruce (1970). «Review of Myra Breckinridge», *Newark Evening News*.

⁵⁹ En realidad el dildo en sí está fuera de pantalla pero se aprecia claramente el gesto de Myra al abrocharse el cinturón.

demostró que sus temores no eran infundados, pues la escena, tan divertida como inquietante, era una jarra de agua fría para los espectadores del cine clásico quienes, en calidad de hombres con una masculinidad hegemónica poseían la mirada para la que el placer visual estaba pensado.

Nada más lejos de la realidad, creemos que esta escena era, precisamente, un mensaje para ellos: los tiempos estaban cambiando y éste era el nuevo cine en el que no encontrarían placer visual si se comparaban con el macho del filme, pues en los tiempos que corrían, las mujeres estaban bastante empoderadas, hasta el punto de poder sodomizar al más musculoso de la película.



IMAGEN 5

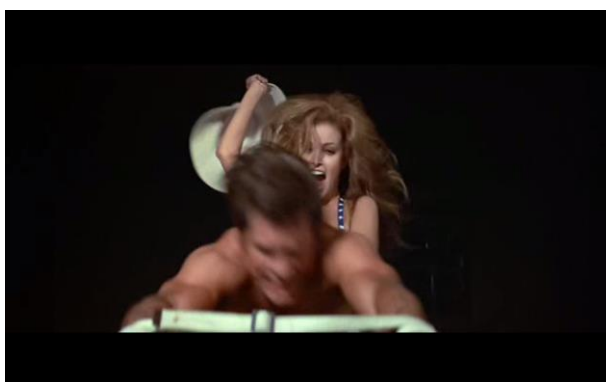


IMAGEN 6

Aunque el estreno fue relativamente exitoso⁶⁰, la avalancha de críticas airadas no tardó en llegar: algunos críticos reputados como John Simon, Charles Champlin o Pauline Kael calificaron la película de «sórdida», «autoindulgente», «promiscua», «amoral», «vulgar» o «degenerada» (Diffrient, 2013:47). Todas ellas en un intento conjunto de críticos, productores y directores de «renegociar la forma, el contenido y el significado de las películas de Hollywood –de reescribir las ‘leyes del mercado’ para reprimir una específica “forma de expresión”» (Benshoff, 2008:94). Para frenar este *peligro acechante* de cambio de paradigma hubo, además de las críticas demoledoras, una sobreexposición de la película en los medios donde se sacaron los trapos sucios de entre bastidores.

⁶⁰ Hablamos de “relativamente” porque aunque los visionados que se habían hecho en algunos teatros de San Francisco pocas semanas antes de su estreno oficial habían tenido críticas positivas, el aluvión de críticas demoledoras que la película recibió hizo que el público no fuera a las salas de cine a ver la película.

Por lo visto, Raquel Welch y Mae West –cada una personificando una etapa del cine de Hollywood- no se llevaron bien y las tensiones entre ellas eran más que evidentes. Por otra parte, Michael Sarne, quien sabía que esta película de estudio podía catapultarle a la fama o hundirle para siempre, estuvo de lo más mezquino durante toda la grabación, como comentarían Rex Reed o Farrah Fawcett. De hecho, la joven actriz acabó confesando que en casi todas las escenas acabaría llorando por la presión a la que estaba sometida –cosa que la misma Rachel Welch también llegó a admitir (Diffrient, 2013:66).

Mientras los trapos sucios salían a la luz, los críticos se seguían desgañitando con el largometraje llegando a escribir que la película era «tan graciosa como un pederasta (...) un insulto a la inteligencia, una ofensa a la sensibilidad y una abominación para la vista⁶¹» o «A freak show, a self-consciously mod, disjointed patchwork of leers, vulgarity, and general ineptness⁶²». Estas críticas tan corrosivas que impidieron al público *mainstream* disfrutar del filme sin ideas preconcebidas, fueron, irónicamente de una exageración que se leyó como *camp*. Como comenta Diffrient:

Interestingly, this critical disposition, this recourse to overstatement, illustrates the effects that the film had on reviewers, who were unwittingly camping it up, evincing in their own language the kind of excess and hyperbole that they ironically found so unappetizing in *Myra Breckinridge* (*Íbid.*)

Sin embargo, por muy exageradas que fueran, lo cierto es que hundieron la carrera de Michael Sarne, dejaron en evidencia las relaciones interpersonales que se vivieron durante el rodaje e, incluso, consiguieron que una audiencia potencialmente aliada de éste tipo de cine tampoco acabara conectando con la película. Un ejemplo ilustrativo fueron las declaraciones de la cantante exponente de la contracultura, Janis Joplin: «No puedo acabar de entenderla, está cambiando continuamente» (*Íbid.* 66).

Sin embargo, lo cierto es que en los últimos años esta película ha recibido un creciente reconocimiento por parte de cierto público. Por ejemplo, fue la cabeza de cartel del Sexto festival de cine de gays y lesbianas en Houston en 2002 (donde

⁶¹ REDACCIÓN (1970) «Some sort of Nadir» *Time*, 6 de julio, pág. 72.

⁶² WOLF, William (1970) «Review of Myra Breckinridge» *Cue*, 7 de julio, pág. 23.

entre otras actividades habría un concurso de disfraces de Divine). Ese mismo año, la película fue proyectada en el festival de cine Revenge of the Long Cult Summer, en San Diego, donde se proyectaron, entre otras, *Faster pussycat! Kill! Kill!* y *Pink Flamingos*. Dos años después *Myra Breckinridge* salió a la venta remasterizada en DVD y, para ello, Rachel Welch y Michael Sarne acudieron a un programa de televisión donde el director agradeció el creciente apoyo y reconocimiento de la película «treinta años tarde⁶³».

Por ello, podemos decir que *Myra Breckinridge*, en cuanto a intento por los estudios de Hollywood de “adueñarse” de los discursos y estéticas subversivos que empezaban a popularizarse, fue un completo fracaso. Sin embargo, también podemos afirmar que la presión de la crítica contribuyó enormemente a infravalorar un largometraje, quizás, adelantado a su tiempo. Y es que *Myra Breckinridge* fue toda una declaración de intenciones por parte de unos discursos más felizmente liberados en cuanto a imposiciones morales y formales. De hecho, su estética puramente camp así como su arriesgado argumento (recordemos que se estrenó en 1970) supusieron una transgresión feroz que, por fin, empieza a ser reconocida.

Creemos que el cambio de perspectiva desde el que hoy en día se ve *Myra Breckinridge* está estrechamente relacionado con el paso del tiempo –además de con una relectura posmoderna del cine del siglo pasado: ver una película con cierta distancia temporal, quizás ayuda a observar matices y logros que, en el estreno, no se apreciaron. Además una peculiaridad de la estética camp es que va ligada a la nostalgia. No solo como recurso narrativo en sí (el hecho de que *Myra Breckinridge* tome prestadas imágenes de películas de los años '30 es un ejemplo de ello), sino como una peculiaridad formal de dicha estética. Como Mahjis y Sexton comentan:

While we may judge more harshly failures in contemporary works of art, time can provide detachment and transform banality into the fantastic: “things are campy...when we become less involved in them, and can enjoy, instead of be frustrated by, the failure of the attempt” (2008:48). Jack Stevenson links this temporal aspect of camp to nostalgia, or at least –in keeping with camp’s “artificial” sensibility– a simulated form of nostalgia. (2011: 89)

⁶³ Higgins, Bill (2004) «'Myra' Makers Make Up for Rancor» *Variety*, 9 de marzo, pág. 15.

Pensamos, pues, que este aspecto de la estética camp debe de ser tomada en cuenta a la hora de analizar –e incluso criticar- películas que se están estrenando en nuestros tiempos para no repetir las reacciones tan profundamente exageradas –en sí, paradójicamente *campy*- de quienes ostentan el “buen” gusto, pues como Sontag apuntó, «las cosas son campy (...) cuando nos liberamos hasta cierto punto de ellas y somos capaces de deleitarnos por el fracaso del intento en vez de sentirnos frustrados» (1966: 363).

5. CONCLUSIONES Y LEGADO

Para terminar nuestra disertación expondremos algunas de las conclusiones a las que hemos llegado en base a nuestro análisis:

La primera es la de confirmar nuestra hipótesis inicial. Una vez desgranadas las tres películas que centran nuestro trabajo podemos afirmar que las diferentes estéticas amparadas dentro de la cultura basura –especialmente la estética camp- supusieron herramientas que cuestionaron abiertamente el canon heterosexual y androcéntrico intrínseco al cine clásico de Hollywood.

En el caso de *Faster Pussycat!* – debemos contextualizar dicho filme como uno de los predecesores de las otras dos películas estudiadas. Por ello, es cierto que su estética no resulta tan abiertamente campy, pero su conexión con el cine de explotación y de “serie Z” es más que evidente. De hecho, podemos afirmar que ésta película es uno de los ejemplos más llamativos de *explotación*.

En cuanto al mensaje de esta película, también corroboramos que es esencialmente subversivo pues cuestiona abiertamente –aquí no hay metáfora- los roles de género asignado a los hombres y a las mujeres. La estrategia que Meyer usaría es la de presentar a las tres problemáticas go-gos como personas extremadamente violentas y desenfadas; como sujetos cuya agenda inmediata no pasaría, en absoluto, por la maternidad o la pareja heterosexual monógama –prueba de ello es la relación homosexual entre Varla y Rosie, pero también el fleteo entre la protagonista y Kirk que parece no importar demasiado a la segunda. La atracción sexual evidente entre Billie y Vegetal, que nos presenta a ésta como una persona desacomplejada y sexualmente activa es otro ejemplo.

Aunque es cierto que las cuatro mujeres que salen en el filme son bastante atractivas –y en el caso de las go-gos con unos tributos sexuales exagerados-, lo cierto es que el espectador varón heterosexual difícilmente hallará placer visual al ver esta película. Como ya hemos comentado, los dos hombres que encarnan la masculinidad tradicional –el viejo y Vegetal- mueren a manos de Varla y son representados por un anciano misógino absolutamente desagradable y rancio y por un discapacitado mental. El personaje de Kirk, el hijo pródigo, no entraría dentro de

esta masculinidad tradicional –imposibilitando la auto identificación de los espectadores con él- pues desde un principio se le presenta como alguien honrado e inseguro que es visto con desprecio por su padre porque se ocupa de las tareas del hogar.

La recepción y legado de esta película es fundamental para entender el paracine amparado en la cultura basura que se haría a posteriori pues el éxito de crítica – entre espectadores próximos a la contracultura, todo sea dicho- popularizó esta película enormemente y *creó una escuela* en base a su temática polémica y su estética pop. Como ya hemos comentado uno de los grandes admiradores sería John Waters, pero otros directores de talla internacional también jalearían la realización del filme: Quentin Tarantino, Robert Rodriguez, Frank Miller, Rob Zombie o Peter Jackson son algunos ejemplos.

Como hemos afirmado, dicha película entusiasmó a un joven Waters, quien realizaría un cine muy influenciado por esta estética campy-pop hasta convertirse en todo un ideólogo de la cultura y estética pop-gay de Occidente. En cuanto a su filme *Pink Flamingos*, es obvio que provocó una cantidad de reacciones tan diferentes como sería de esperar. Al fin y al cabo esta película, hecha según su director para «repugnar a la gente» no tendría ningún tipo de moral. Desde nuestro punto de vista pensamos que el filme es una de las películas más agresivas y críticas con la hegemonía impuesta por el “american way of life”. Una crítica que deviene parodia atroz y brutal de todos los valores sociales y culturales legitimados por el sistema hetero-capitalista estadounidense.

Como hemos comentado, Anna Breckon señala que una característica del filme es que es imposible empatizar con los grotescos y abyectos personajes. En nuestra opinión, creemos que eso es así porque lo verdaderamente impactante es que ellos no quieren salir de dicha marginalidad. Todo lo contrario: compiten por ver quién es más repugnante –y, por ende, más marginal. En este sentido, defendemos que esta posición sería una metáfora de los verdaderos sentimientos de Waters para con ciertos movimientos progresistas que buscarían –a partir de los sesenta- integrarse en una sociedad que históricamente les había dado la espalda. Nos referimos, por ejemplo, a algunos homosexuales de corte liberal-progresista.

Otro factor fundamental que apoya nuestra tesis en relación con esta película, es que Waters, al escoger deliberadamente una estética basada en el mal gusto, estaba señalando que el gusto era algo creado social y culturalmente y que, por ello, debía de ser revisado de forma política. Así lo haría durante toda su carrera aunque es cierto que su primera etapa, como hemos comentado, fue muchísimo más arriesgada y reivindicativa que el Waters *mainstream*.

La última película examinada, *Myra Breckinridge*, nos demuestra claramente cómo el posible cambio de paradigma estético llevado a cabo para satisfacer a una audiencia *mainstream* fue cortado de raíz a través de demoledoras críticas escritas por quienes ostentaban el *buen gusto* y el *decoro*. Por ello mismo, *Myra* es una prueba interesante que demuestra que había un canon estético definido y que, quienes lo defendían no pretendían hacer hueco a otro tipo de sensibilidades –menos aún, insistimos, si la película iba dirigida a un público amplio.

Además, esta película nos parece extremadamente interesante para apoyar nuestras tesis en base al elitismo de la academia, pues la ficción exponía –además del transgresor cambio de sexo- que los críticos de cine tendían a modelar los gustos y hábitos sociales y culturales de las personas a través de sus críticas, así como a apoyar una supuesta neutralidad cinematográfica que, en realidad, encerraba muchísima desigualdad y violencia simbólica.

Otro factor mencionado que merece especial atención para apoyar nuestra idea principal es que *Myra Breckinridge* establece una distinción clara entre lo que debería de ser el nuevo cine de Hollywood –la misma Myra que quiere dinamitar la dominación masculina así como las bases sociales del gusto- y el cine imperante que se estaría quedando obsoleto –ridiculizado mordazmente a través de los alumnos de la academia y del propio tío Buck. Obviamente, esta llamada al cambio y a la revisión de cánones y formas de representación se leyó como una amenaza que se criticaría enérgicamente. La paradoja sería que las encendidas críticas que recibió –y que como hemos comentado acabaron con la carrera de Sarne-, demostraron que el director estaba totalmente en lo cierto: había un canon y unos representantes de este que, incluso demagógicamente, se opusieron a un cambio real en la representación comercial de Hollywood.

El paracine en concreto en el que estas tres películas se enmarcarían, el cine basura, ha demostrado ser, pues, una estimulante perspectiva desde la que poder deconstruir los mensajes pregonados por películas más comerciales. Con esto no queremos afirmar que todo el cine *mainstream* de Hollywood sea malo o manso y viceversa. Simplemente queremos apuntar que el *cine de segunda* contiene un potencial creativo y transgresor que no debería de banalizarse. Como afirmará Sconce:

The paracinematic viewer's recognition of a narrative's artifice, however, is the first step in examining a field of structures within the culture as a whole, a passageway into engaging a larger field of contextual issues surrounding the film as a socially and historically specific moment (1995:392).

Por eso, podemos confirmar que las sensibilidades que premian el artificio por encima de lo realista son interesantes instrumentos de presión que a través de la parodia, pero también del pastiche y la máscara (Doane,1982) sobreexponen a unos personajes tan grotescos que es imposible sentir placer visual o reconocerse en ellos.

Aun así, creemos fundamental seguir disfrutando del placer del cine, y el espacio de la cultura popular nos parece el más apropiado para ello, pues lejos de ser un escenario homogéneo y estancado, representa una relación de lucha por construir y reconstruir mensajes y significados para un público amplio. Además, en cuanto al placer visual, seguimos al psicoanalista Lacan quien asocia el placer con la transgresión: «Tenemos que explorar lo que, a lo largo de los años, el ser humano ha sido capaz de elaborar transgrediendo la Ley (...) introduciendo de esta manera, por encima de la moral, una erótica» (1986:101). En este sentido nos parece fundamental normalizar un cine como el paracine, pues la decodificación de sus imágenes, en muchas ocasiones, nos hará disfrutar las transgresiones de sus autoras o autores para propiciar un cine más hedonista, arbitrario, artificial y performado.

Como última conclusión, se hace necesario destacar que estas películas conseguirían *crear escuela* (ya iniciada entre los años '30 a '50) por lo que podemos afirmar que existe un público relativamente amplio consumidor de productos

amparados en el paracine que se reproduce en el tiempo. Si, como hemos comentado, diferentes seriales y ciclos de películas de serie B eran populares durante la primera mitad del siglo XX, lo cierto es que hoy en día hay una cierta reivindicación del género, pues se están elaborando remakes de películas típicas de los años '40 y '50 que hoy día son asumidas como “de culto”.

Por poner algunos ejemplos, citaremos *The invasion* (2007), como remake de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) o *La cosa* (2011) y *La cosa: el enigma de otro mundo* (1982) como remakes de *El enigma de otro mundo* (1951). Además de la ciencia ficción, el espagueti western también presenta unas cuantas revisiones: *Django* (1966) sería revisitado por Tarantino en *Django desencadenado* (2012) y *Grindhouse (death proof)*⁶⁴ (2007) estaría visiblemente influenciada por *Faster Pussycat! Kill! Kill!*. Y, sin buscar el remake, diferentes directores se inspirarían en las temáticas propias de la serie Z y sustentadas por estéticas artificiales y alocadas. Estamos pensando en Peter Jackson quien en 1987 titularía a su largometraje de serie Z *Bad taste* y en 1992 *Braindead* ganaría el dudoso honor mundial de ser la película que más litros de sangre sintética había usado jamás en el cine.

Además, en este nuevo siglo, caracterizado por un cultura posmoderna basada en el pastiche, numerosas producciones pequeñas han imitado el cine de serie B desde producciones abiertamente desenfadadas y-por qué no decirlo- con una clara vocación comercial. La saga *Sharknado* ejemplifica esta tendencia pues desde el estreno de la serie homónima en el canal SyFy en 2013 (con buenas críticas acerca de su mala calidad, por cierto) se han rodado cinco telefilmes, el último –*Sharknado 5: aletamiento global*– este mismo año.

Con todo ello, nos reafirmamos en nuestra postura que pretende observar desde una perspectiva de celebración y denuncia las estéticas grotescas surgidas en el seno de un paracine contracultural como una estrategia interesante a través de la que desenmascarar los procesos culturales de dominación y representación en el cine. Además, como hemos apuntado, el paracine, lejos de extinguirse se reinventa

⁶⁴ Es interesante destacar que, de hecho el término *grindhouse* es sinónimo de cine de explotación. Así, los familiarizados con el término llaman a dicha temática “cine grindhouse” o “cine de explotación” de manera indiferente.

constantemente para ofrecer placeres grotescos a través de los cuales reír a carcajada –y no sin cierto estupor. Y, defendiendo, que la risa es una excelente terapia a través de la que podemos superar nuestras ansiedades y miedos más profundos quizás debiéramos darle la importancia correspondiente a un tipo de cine que, precisamente, por su faceta inverosímil y absurda nos cuestiona quienes somos mientras provoca que nuestro placer pase no por identificarnos como poseedores de la mirada masculina, sino por cuestionar cualquier mandato moral considerado como deseable o natural.

BIBLIOGRAFÍA

- Libros:

- ATWOOD, Margaret (1985) *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra.
- BASELGA, Mariano (2004) *Concepto estético de lo cursi*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza.
- BEAUVOIR, Simone de (1949) *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra. Colección Feminismos.
- BENSHOFF, Harry (2008) *Beyond the valley of the Classical Cinema: Rethinking the 'Loathsome film' of 1970*. Nueva York: McFarland.
- BERGER, John (1974) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas (1967) *La construcción social de la realidad*. Nueva York: Doubleday & company.
- BOURDIEU, Pierre (1979) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Taurus.
- BUBNOVA, Tatiana et al. (ed.) (2000) *En torno a la cultura popular de la risa*. Ciudad de México: Anthropos. Fundación cultural Eduardo Cohen.
- BUTLER, Judith (1999) *El género en disputa*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- CAMPBELL, Joseph (1991) *El poder del mito. Entrevista con Bill Moyers*. Madrid: Capitan Swing.
- CARAMÉS, José Luís y GONZÁLEZ, Santiago (1995) *Género y sexo en el discurso artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones.
- CLÚA, Isabel (2008) *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB.
- COSTA, Jordi (1999) *Mundo Bulldog. Un viaje al universo de la basura*. Madrid: Ediciones Temas de hoy.
- DEBORD, Guy (1999) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DRUSHEL, Bruce y PETERS, Bryan (eds) (2017) *Sontag and the camp aesthetic. Advancing new perspectives*. Londre: Lexington books.
- ECO, Umberto (1965) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen
- EHRENREICH, Barbara y ENGLISH Deirdre (1989) *Por tu propio bien. 150 años de consejos expertos a mujeres*. Madrid: Capitán Swing.
- FELLMANN, Rose-Marie Mariaca (2016) *Erótica de la transgresión. Georges Bataille- Jacques Lacan*. Ciudad de México: Herder. Colección Psicoanálisis 22
- FLACHSLAND, Cecilia (2003) *Pierre Bourdieu y el capital simbólico*. Madrid: Campo de Ideas.
- FONTANA, Josep (2011) *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Pasado&Presente.
- FOUCAULT, Michel (1975) *Vigilar y castigar*. Madrid: Cátedra.
- HOFFMAN, Elaine et al. (eds) (1988) *Women analyze women in France, England and the United States*. New York: New York University Press.
- HOLLOWS, Joanne (2000) *Feminism, femininity and popular culture*. Manchester: Manchester University Press.
- IGGERS, Georg (1998) *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales. Una visión panorámica y crítica del debate internacional*. Barcelona: Idea Books, S.A.
- KAPLAN, Elisabeth Ann (1983) *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*.

- Madrid: Ediciones Cátedra. Colección Feminismos.
- KUHN, Annete (1991) *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- LAURETIS, Teresa de (1984) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- _____(1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- MARCUSE, Herbert (1964) *El hombre unidimensional*. Madrid: Ariel.
- MATHIJS, Ernest y SEXTON, Jamie (2011) *Cult cinema, an introduction*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd.
- PRECIADO, Paul B. (2000) *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- RIVERA, Sylvia y JOHNSON Marsha P. (2013) *S.T.A.R. Acción Travesti Callejera Revolucionaria. Supervivencia, revuelta y lucha trans antagonista*. Editorial Imperdible.
- SONTAG, Susan (1966) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Madrid: Editorial Debolsillo.
- SOLNIT, Rebecca (2015) *Los hombres me explican cosas*. Madrid: Capitán Swing.
- STEVENSON, Jack (1996) *Desperate visions: the journal of Alternative cinema*. Londres: Create Books.
- TORRENT, Rosalía y REVERTER, Sonia et alt. (eds.) (2012) *Variaciones sobre género. Materiales para el máster universitario en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía*. Castellón de la Plana: Acen.
- USÓ, Juan Carlos (2017) *Orgullo travestido. El transformismo en la España del primer tercio del siglo XX*. Santander: El Desvelo Ediciones.
- ZECCHI, Barbara et alt. (coord.) (2013) *Gynocine: Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- _____(2014) *La pantalla sexuada*. Madrid: Ediciones Cátedra. Colección Feminismos.
- ZUBIETA, Ana María et alt. (eds.) (2000) *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Barcelona: Paidós. Colección Estudios de Comunicación.
- WATERS, John (1981) *Shock value. A tasteful book about bad taste*. Nueva York: Running Press Adult.
- _____(1986) *Majareta. Las obsesiones del autor de 'Pink flamingos'*. Barcelona: Editorial Anagrama
- _____(2010) *Mis modelos de conducta*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Artículos de revistas:

- ALBEROLA, Nieves (2003) «El galimatías de Susan Sontag, *la belle dame sans merci* de las letras norteamericanas», *Asparkia*. Investigació feminista, núm 14, Castellón: Universitat Jaume I, pp. 170-186
- BRECKON, Anna (2013) «The erotic politics of disgust: Pink flamingos as queer political cinema», *Screen*, núm. 54, Oxford: Oxford University Press, pp. 514-533.
- CANCLINI, Néstor (1987) «Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?», *Diálogos de la comunicación*, núm. 17, Lima, pp. 7-18.
- CASTRO, Maricruz (2002) «Feminismo y teoría cinematográfica», *Escritos*, núm. 25, Toluca, pp. 23-48.

- DOANE, Mary Ann (1982) «Film and masquerade: theorizing the Female Spectator», *Screen*, núm. 23, Oxford: Oxford University Press, pp. 74-88.
- DONAIRE, Alejandro (2015) «Pink flamingos y lo ayecto. Entre performatividad paródica y pastiche», *Atenea*, núm. 511, Valparaíso, pp. 175-187.
- GÁMEZ FUENTES, María José (2003) «Género, representación y medios: una revisión crítica», *Asparkia. Investigació Feminista*, núm. 14, Castellón: Universitat Jaume I, pp. 59-70.
- GARCÍA, Vanessa y TIMÓN Rafael (2016) «La máscara cosmética en el cine de John Waters: Análisis narrativo de los personajes protagonistas de Pink Flamingos y Female Trouble», *Creatividad y sociedad*, núm. 25, Universidad Complutense de Madrid, pp. 144-169.
- GONZÁLEZ, Araceli (2009) «Michel Foucault, Judith Butler, y los cuerpos e identidades críticas, subversivas y deconstructivas de la Intersexualidad», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 40, Universidad de Cantabria, pp. 235-244.
- MATHIJS, Ernest (2005) «Bad reputations: the reception of 'trash' cinema», *Screen*, núm. 46, Oxford: Oxford University Press, pp. 451-472.
- MULVEY, Laura (1975) «Placer visual y cine narrativo», *Screen*, núm. 3, Oxford: Oxford University Press.
- PÉREZ EDITOR, Carlos (1969) «El camp por Susan Sontag», *Periscopio*, núm. 2, Ciudad de México, pp. 14-16.
- Palomitas en los ojos (2015) «Groseras, las salvajes cotidianas», *Fanzine Sisterhood*, núm 1, Madrid.
- RACIONERO, Luís (1977) «Los políticos y las fiestas», *Ajoblanco*, núm. 21, Barcelona, p. 10.
- RUÍZ DELGADO, José Luis (2013) «El carnaval como crítica del poder en Rabelais y en 'Las aventuras del soldado Schveik'», *Youkali*, núm. 14, Madrid, pp. 21-26.
- SCONCE, Jeffrey (1995) «Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style», *Screen*, núm. 36, Oxford: Oxford University Press, pp. 371- 393.
- SCOTT DIFFRIENT, David (2013) «'Hard to handle': Camp criticism, trash-film reception, and the transgressive pleasures of Myra Breckinridge», *Cinema Journal* 52, núm. 2, Houston: University of Texas Press, pp. 46-70.
- SOTO, Abileny (2013) «La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres», *Revista Escena*, núm. 36, San José, pp. 55-64.
- VALENZUELA, Javier (1977) «De la fiesta popular como forma de vida», *Ajoblanco*, núm, 24, Barcelona, pp. 36-38.
- ZURÍAN, Francisco y HERRERO, Beatriz (2014) «Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico metodológico para la investigación en cultura audiovisual», *Área Abierta*, núm. 3, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 5-21.

- Tesis doctorales y tesinas de máster:

- DONAT, Mireia (2017) *La enfermedad del objeto. Materializaciones a partir de lo abyecto*, Valencia: Universitat Politècnica de València.
- DOS, Manolo (2012) *El renacer de la 'Reina del Grito'. Género y representación en el cine de terror español contemporáneo (2001-2010)*, Castellón de la Plana:

Universitat Jaume I.

GARCÍA, Adriana (2013) *El cine de Carles Mira ante la cultura underground de la Transición. Fiesta, contestación y exaltación popular en sus primeros largometrajes*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

MEJÍAS, Cristian Luís (2016) *Postpornografía e identidades sexo-políticas subalternas*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

ROULLIER, Laura (2015) *El deseo femenino en la teoría fílmica feminista: Dominación y sumisión a propósito de '50 sombras de Grey'*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

- Blogs y recursos web

BOND, Tom (2015) «50 years on, is faster, Pussycat! Kill! Kill! A feminist masterpiece?» *One room with a view* [en línea] [Fecha de consulta: 14/08/2017]. Disponible en: <https://oneroomwithaview.com/2015/08/04/50-years-on-is-faster-pussycat-kill-kill-a-feminist-masterpiece/>

BURTON, Jess (2011) «Yo no intento, yo hago: adiós a Tura Satana», *Vice* [en línea], [Fecha de consulta 15/08/2017]. Disponible en: <https://www.vice.com/es/article/av98ap/yo-no-intento-yo-hago-adios-a-tura-satana>

EBERT, Roger (1995) «Faster, pussycat! Kill! Kill!» *Roger Ebert* [en línea] [Fecha de consulta: 21/09/2017]. Disponible en: <http://www.rogerebert.com/reviews/faster-pussycat-kill-kill-1995>

GUTHRIE, Georgina (2016) «How faster, Pussycat! Kill! Kill! Became an unlikely feminist classic» *Little white lies* [en línea] [Fecha de consulta 14/08/2017]. Disponible en: <http://lwlies.com/articles/faster-pussycat-kill-kill-russ-meyer-feminist-classic/>

HEATH, Roderick (2010) «Faster pussycat! Kill! Kill!» *ferdy on films* [en línea] [Fecha de consulta: 15/09/2017]. Disponible en: <http://www.ferdyonfilms.com/2010/faster-pussycat-kill-kill-1965/4945/>

OCAMPO, Jhon James (fecha desconocida) «¿Qué es el cine B y de explotación?», *Invasión de Cine B*. [en línea], [Fecha de consulta 12/10/2017]. Disponible en: <https://invasiondecineb.wordpress.com/que-es-el-cine-b-y-de-explotacion/>

MARTI, Jesús (2010) «Russ Meyer, el rey de la serie B» *El terror tiene forma, todo sobre el cine de terror* [en línea] [Fecha de consulta: 07/06/2017]. Disponible en: <http://www.elterrortieneforma.com/2010/11/russ-meyer-el-rey-de-la-serie-b.html>

REDACCIÓN (2008) «Tura Satana interview» *Zuri Zone* [En línea], [Fecha de consulta: 08/06/2017]. Disponible en: <https://zuriz.wordpress.com/2008/04/07/tura-satana-interview/>

____ (2017) «'El mal gusto es un arma esencial para reírnos de la actualidad' John Waters en La Térmica» *Cultura y educación* [En línea] [Fecha de consulta: 20/10/2017]. Disponible en: http://www.malaga.es/cultura/1315/com1_md3_cd-33688/gusto-arma-esencial-para-reirnos-actualidad-john-waters-termica

- Filmografía

- ALMODÓVAR, Agustín y Pedro y GARCÍA, Esther (productores). DE LA IGLESIA, Álex (director). (1993). *Acción mutante* [Película]. España: El deseo.
- ALMODÓVAR, Pedro (productor y director). (1978), *Folle...folle...¡fólleme Tim!* [Película]. España.
- DIBB, Mike (director). (1972). *Ways of seeing* [Serie de televisión]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC).
- COROMINA, Pepón, DELGADO, Pastora y RAMBAL, Ester (productores). ALMODÓVAR, Pedro (director). (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [Película]. España: Figaró Films.
- COUSINS, Mark (productor y director). (2011). *The Story of film: an odyssey*. [Serie de televisión documental]. Reino Unido: Hopscotch Films.
- FIENNES, Sophie (productora y directora). (2006). *The pervert's guide to cinema* [Documental]. Reino Unido: Mischief Films y Amoeba Films.
- GILER, David y FRYER, Robert (productores). SARNE, Michael (director). (1970). *Myra Breckinridge* [Película]. EEUU: 20th Century Fox.
- GREEN, Sam y SIEGEL, Bill (directores). (2002). *The weather underground* [Documental]. EEUU: Free History Project.
- MARKER, Chris (director). (1977). *Le fond de l'air est rouge* [Documental de creación]. Francia: Dovidis.
- MEYER, Russ y Eve (productores). MEYER, Russ (director). (1965). *Faster pussycat! Kill! Kill!* [Película]. EEUU: Eve Productions.
- ____HERSHON, Red, MEYERS, Rus Y Eve (productores). (1970). *Beyond the valley of the dolls* [Película]. EEUU: 20th Century Fox.
- SCHWARS, (productor y director). (2013). *I am Divine* [Documental]. EEUU: Automat Pictures y Making it big.
- TARANTINO, Quentin, RODRIGUEZ, Robert, AVELLAN, Elizabeth y STEINBERG, Erica (productores). TARANTINO, Quentin (director). (2007). *Death proof* [Película]. EEUU: Troublemaker Studios.
- WATERS, John (productor y director). (1972). *Pink flamingos* [Película]. EEUU: Dreamland y Saliva Films.
- ____(1974) . *Female trouble* [Película]. EEUU: Dreamland y Saliva Films.
- ____(1977). *Desperate living* [Película]. EEUU: Dreamland.
- ____FIEDLER, John y TARLOV, Mark (productores). (1994). *Serial mom* [Película]. EEUU: Polar Entertainment Corporation.
- ____CARACCILO, Joseph, FIEDLER, John y TARLOV, Mark (productores). (2000). *Cecil B. Demented* [Película]. EEUU: Le estudio Canal+ y Polar Entertainment.